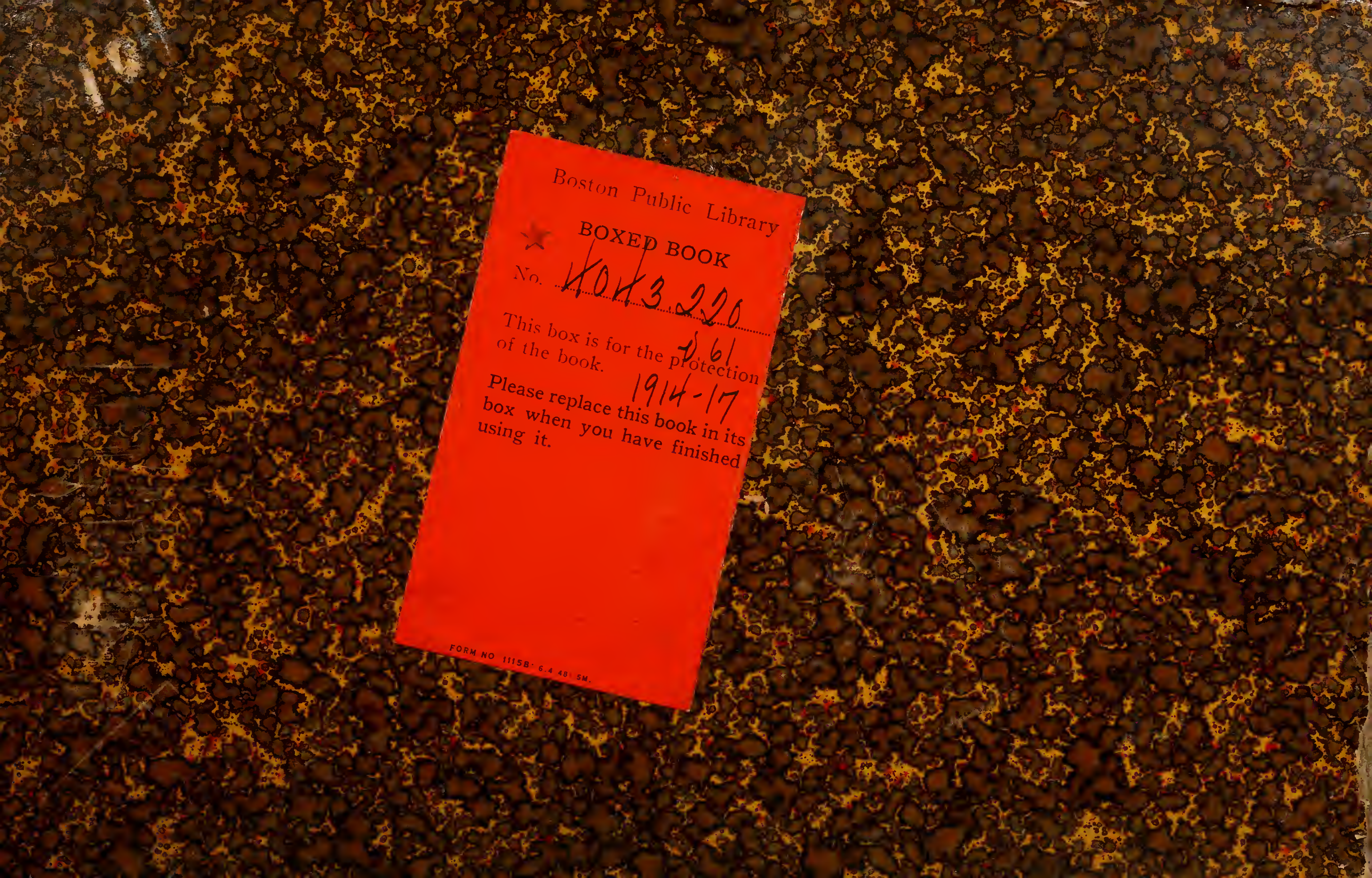

Boston Public Library
★ BOXED BOOK
No. 4043.220
.561
1914-17
This box is for the protection of the book.
Please replace this book in its box when you have finished using it.
FORM NO. 1115B; 6.4.48; 5M.


No. 4043.220
v. 61
1914-17
THE TRUSTEES OF THE PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 · 1878

BESANÇON — IMPRIMERIE JACQUES ET DEMONTROND



Le *Guide Musical* n'a sans doute pas besoin d'excuses, vis-à-vis de ses amis et abonnés, pour le long silence qu'il rompt aujourd'hui. Son dernier numéro portait la double date des 2 et 15 août 1914. Quelques jours après, toute communication cessait entre Bruxelles et ...., disons-le, le monde civilisé. De notre imprimeur, plus de nouvelles. Notre directeur, Maurice Kufferath, alors absent de son pays, n'y a pu ni voulu rentrer; il a bravement accepté l'exil en Suisse; et nous savons quelles éloquentes protestations il a aussitôt lancées contre les envahisseurs, les bourreaux, les hypocrites propagateurs d'une « culture » d'oppression. Sa *Lettre ouverte à M. W. von Bode*, en réponse au manifeste des 93 « intellectuels » signataires du mensonge et du vandalisme, — où il libérait en quelque sorte, avec sa propre indignation, celle de l'Académie royale de Belgique dont il est membre, — a eu un retentissement prolongé dans le monde entier. D'autres écrits, des conférences, des articles ..., se sont succédés depuis et poursuivent encore, à cette heure, leur action bienfaisante. Pour la musique, elle aura son tour, mais plus tard, lorsqu'il rentrera dans sa patrie glorieuse et libérée.

Il a paru cependant que notre sexagénaire revue pouvait, en renouant le fil si brusquement brisé par les Nornes, en documentant ses lecteurs sur le mouvement musical de la période qui vient de s'écouler, en examinant un instant les efforts réalisés et les essais tentés, affirmer sa volonté de vivre et de mener encore le bon combat pour l'art. Elle ne juge pas le moment venu de reprendre sa publication régulière, mais elle souhaite, pour si peu que ce soit, ne pas faillir à son titre, et espère garder la confiance qu'on lui a depuis si longtemps témoignée.

PARIS

La Musique au début de la Guerre

Sous ce titre, nous ne voulons comprendre ici que la première année de guerre : celle qui fut la plus dure à passer. La musique y a droit à une place à part. Le peu de vie artistique et théâtrale qui a subsisté pendant les longs mois d'expectative et d'angoisse, c'est elle surtout qui l'a évoqué.

Nous l'avons vue d'abord dans la rue ou parmi les ambulances, puis étendant et variant son répertoire au profit de séances charitables, d'œuvres militaires, enfin, tout à la fois, remontant sur la scène et rentrant dans nos grandes salles de concerts.

Les *Matinées Nationales*, données par les soins de l'Œuvre fraternelle des artistes, débutèrent dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne. Mais, presque aussitôt, les deux associations fondées par Colonne et par Lamoureux unirent leurs ressources diminuées en une séance dominicale unique, dans la salle Gaveau. Puis vinrent les grandes séances de l'*Association des Grands concerts* (Victor Charpentier), dans la salle du Trocadéro; les *Matinées françaises*, au Palais de Glace; les *Concerts populaires* (Wurmser), dans la salle des Agriculteurs; les *Matinées rétrospectives*, de Mme Yvette Guilbert, dans la salle Gaveau; les *Concerts spirituels* de l'église de la Sorbonne; l'*Œuvre artistique* de l'Hôtel

des sociétés savantes; les *Matinées* du Théâtre Antoine et du Théâtre Michel; les concerts classiques *Rouge*, rue de Tournon...., bien d'autres encore.

Les programmes, ceux du moins des concerts à orchestre, et qui devaient varier constamment, n'étaient pas commodes à établir. Ils firent le désespoir des organisateurs, qui aperçurent immédiatement de quelles contradictions ils allaient souffrir. Emprunter, comme de coutume, aux Écoles allemandes, avec la sensibilité d'épiderme, aussi respectable qu'irraisonnée, que la guerre exaspérait chez les auditeurs, il était impossible d'y songer. Mais exécuter une série de concerts sans un seul des chefs-d'œuvre des maîtres de l'art allemand, c'était l'insuccès certain. Au moins aurait-il fallu profiter de l'occasion pour élargir, en sauvant d'un injuste oubli mainte page remarquable de notre vieille école française, le répertoire national un peu trop connu déjà; ou chercher dans celui des écoles russes, italiennes ou anglaises, les œuvres dignes de piquer notre curiosité et que nous ignorons encore. Cet effort parut sans doute trop difficile à obtenir.

Voici quelles œuvres principales furent exécutées, salle Gaveau, sous les directions alternées de MM. Camille Chevillard et Gabriel Pierné.

École française : Lulli : Psyché (fragments lyriques); Rameau : Les Indes galantes (id.).

Berlioz : Symphonie fantastique, ouverture de *Benvenuto* et du Carnaval romain, *Huit scènes de Faust* (1re fois), Roméo et Juliette, *les Troyens*, *Béatrice et Bénédict* (fragments lyriques), la Marseillaise.

Bizet : Patrie, l'Arlésienne, Jeux d'enfants; Saint-Saens : Symphonies 2 et 3, Pallas Athéné, Mélodies; Fauré : Pelléas et Mélisande, Mélodies (le Jardin clos, 1re audition); Massenet : Scènes alsaciennes, première suite d'orchestre, ouverture pour Phèdre; Lalo : Symphonie en sol mineur, Scherzo, Rapsodie norvégienne, Concerto de violon; Magnard : 3e symphonie, Chant funèbre, Quatre poèmes en musique; Dupont : Heures dolentes; d'Indy : Sauge fleurie, Symphonie sur un thème montagnard, Wallenstein; Charpentier : Impressions d'Italie; Debussy : Ibéria, Prélude à l'après-midi d'un faune, La mer, Chansons de Bilitis; Marty : Ouverture de Baltazar; Erlanger : Trois poèmes russes; Bruneau : Messidor, Penthésilée; Dukas : l'Apprenti sorcier, la Péri, Symphonie en ut; Busser : Hymne à la France (de Victor Hugo, 1re audition); Chabrier : *Gwendoline;* Wormser : Deux mélodies (1re audition); Hue : *Titania;* Vidal : la Vision de Jeanne d'Arc; Chevillard : Ballade symphonique; Labey : Bérengère, prélude (1re audition); Florent Schmitt : Feuillets de voyage, suite d'orchestre; Gaubert : le Cortège d'Amphitrite; Ph. Moreau : Deux poèmes pour chant et orchestre; Hillemacher : Deux pièces pour piano et violoncelle;

César Franck : Symphonie, Psyché, Rédemption, Variations symphoniques, Prélude-choral-fugue; 4e béatitude, les Djinns, *Hulda* (fragments lyriques); Paris (1870; 1re audition); Chausson : Symphonie en si bémol.

École italienne : Monteverde : *Ariane*, scène lyrique.

École russe : Tschaïkowsky : Symphonie pathétique; Borodine : Symphonie inachevée, Dans les steppes de l'Asie centrale, Symphonie en si mineur; Balakirew : Russia; Rimsky-Korsakow : Antar, *Snegourotchka* (suite), Shéhérazade, Capriccio espagnol, *Sadko*. Grande Pâque russe; Glazounow; 1re ouverture, 2e symphonie; Stravinsky : l'Oiseau bleu, Feu d'artifice; Cui : *le Flibustier* (fragments).

École anglaise : Purcell : Ouverture pour Sainte-Cécile, Air de *Didon*, Nymphes et bergers; Elgar : Falstaff (1re audition); et Haendel (considéré comme Anglais) : Concerto pour orchestre en ré mineur.

École scandinave : Grieg : Peer Gynt.

Aux Matinées nationales de la Sorbonne nous relevons :

École française : Méhul : Ouverture de *Joseph;* Berlioz : Ouverture de *Benvenuto*, Symphonie fantastique, Roméo et Juliette; Auber : Ouverture de *la Muette;* Bizet : l'Arlésienne; Saint-Saens : Préludes du Déluge et de la Princesse Jaune, Suite algérienne, 2e symphonie, Septuor, Rondo Cappriccioso, la Jeunesse d'Hercule; Delibes : *Sylvia;* Magnard : le Rhin allemand; Dubois : Symphonie française; Lalo : Rapsodie norvégienne, Namouna, Scherzo, Ouverture du *Roi d'Ys;* Fauré : Élégie pour violoncelle, Shylock, Dolly, Mélodies; d'Indy : Suite en ré, Symphonie sur un thème montagnard, Wallenstein, Istar; Pierné : la Nuit de Noël; Georges : Chansons de Miarka; Vidal : la Vision de Jeanne d'Arc; Dukas : l'Apprenti sorcier; Bruneau : Messidor; Debussy : Prélude à l'après-midi d'un faune; Février : Hymne aux morts pour la patrie (1re audition); Rabaud : la Procession nocturne; Boellmann : Variations symphoniques; Hahn : le Bal de Béatrice d'Este; Marty : Ouver-

ture de Balthazar; LEROUX : Ouverture d'Harold : ERLANGER : Chasse fantastique de Saint-Julien l'Hospitalier, Poèmes russes; SILVER : le Soldat.

César FRANCK : 4e béatitude, Rédemption.

École italienne : ROSSINI : Ouverture du *Barbier de Séville.*

École russe : RIMSKY-KORSAKOFF : Shéhérazade, Capriccio espagnol, Antar, la Grande Pâque russe; BORODINE : le Prince Igor; STRAVINSKY : Pétrouchka; GLAZOUNOW: 2e symphonie.

École scandinave : GRIEG : Peer Gynt.

Citons encore les programmes de l'Association des grands concerts, d'autant plus méritoires que la salle du Trocadéro exige un déploiement exceptionnel de forces musicales, sous la direction de M. Victor Charpentier. On a entendu ainsi :

BERLIOZ : Symphonie fantastique, Requiem, la Damnation de Faust (fragments); FRANCK : les Béatitudes; BIZET : l'Arlésienne; DAVID : le Désert; SAINT-SAËNS : Oratorio de Noël, Psaume 18, Symphonie avec orgue, 2e et 4e concertos; MASSENET : *Marie-Magdeleine* (Mlle Marié de l'Isle, M. Plamondon); WIDOR : Symphonia sacra; PIERNÉ : la Nuit de Noël; CHARPENTIER : la Vie du poète; FÉVRIER : Aux morts pour la patrie! (de Charles Péguy, 1re audition).

La Société des concerts spirituels, de l'église de la Sorbonne, a fait entendre :

FRANCK : Rédemption; GOUNOD : Gallia; ROSSINI : Stabat mater; GEORGES : Chemin de croix.

Des Concerts-Rouge (rouverts le 17 janvier), vaillante et infatigable petite société d'instrumentistes, qui, dans une salle minuscule, alimente d'excellente musique un répertoire constamment varié, on ne peut dire qu'une chose, c'est que, seuls, ils ont eu le courage de soutenir que les chefs-d'œuvres de Beethoven, Haydn, Mozart, sont le patrimoine de l'humanité tout entière, et ne portent aucune estampille. Ils en ont joué, et ont été applaudis comme ils le devaient être.

* * *

Passons aux théâtres. Ce n'est pas du jour au lendemain qu'ils ont repris, avec la sécurité relative de la capitale, le cours à peu près normal de leurs représentations, tel que nous le voyons établi en ce moment. Tant s'en faut. La première autorisation qu'ils ont reçue, dans ce sens, a même été accueillie par un refus.

On s'en souvient encore. C'était à la fin de novembre 1914. Les premiers mois, après comme avant la victoire de la Marne, s'étaient passés au milieu de cette espèce de gravité de tenue, de fermeté sereine, de sang-froid silencieux et patient qui restera légendaire dans l'histoire de Paris. Parmi les artistes dramatiques et lyriques disponibles, les uns s'empressaient aux hôpitaux et aux ambulances, pour distraire les blessés, les infirmes; les autres ne craignaient pas de se grouper par cinq, six et plus, instrumentistes et chanteurs, pour aller dans les cours et sur les places. Et leur courage était récompensé, car les recettes de ces petits concerts, souvent excellents, dépassaient notablement celles qu'ils auraient pu faire, et qu'ils firent, en effet, plus tard, sur de vraies scènes.

Le 23 novembre, le préfet de police autorisa donc cette réouverture, qui semblait nécessaire, plus encore pour le monde des interprètes, si cruellement atteint par ce chômage subit, que pour celui des spectateurs, un peu déshabitué maintenant. Mais elle était entourée de tant de précautions, exigeait tant d'autorisations spéciales, grevait l'entreprise de tant de droits charitables, la subordonnait à tant de mesures de police, que l'Association des directeurs se refusa d'abord à entrer dans une pareille voie. Les frais de loyer, la rareté des communications dans Paris, l'indisponibilité de nombre d'artistes, la fermeture forcée à onze heures du soir.... autant de difficultés qui paraissent insurmontables et dont il faut bien dire, qu'en dépit de l'accoutumance, tous les théâtres souffrent encore aujourd'hui.

L'Association n'en reconnaissait pas moins la nécessité d'une solution, mais l'appréciait ainsi :

« L'Association des directeurs de Paris, désireuse de venir en aide dans la plus large mesure possible à tous les membres de la famille théatrale qui souffrent de la présente situation, a décidé de ne pas limiter son effort à « l'Œuvre de l'Aide aux artistes et au personnel des théâtres », créée par elle, au Jardin de Paris, et qui a distribué depuis le début de la guerre, plus de quarante mille repas à plus de quatre cents personnes.

« Les directeurs présents à Paris, réunis en assemblée, ont tenté de décider l'organisation de représentations et de concerts de bienfaisance si, comme ils sont en droit de l'espérer, l'État et la ville de

Paris consentent à mettre à la disposition de l'Association une ou plusieurs salles exemptes de loyer et des autres charges pouvant être évitées.

« Toutes les ressources produites par ces représentations serviraient à secourir les artistes, le personnel des théâtres, les blessés militaires et les pauvres de Paris.

« Pour réaliser l'organisation compliquée et délicate de ces représentations, l'Association a choisi, parmi les membres présents à la réunion, un comité composé de MM. Jacques Rouché, Émile et Vincent Isola, Alphonse Franck, Abel Tarride et Gabriel Astruc. »

Ne pouvait-on faire mieux encore, et, coûte que coûte, tenter la chance des représentations normales ? L'Amicale des directeurs de concerts et music-halls protesta aussitôt que l'Association en prenait trop à son aise. Il faut, déclara-t-elle avec vivacité, « que le public sache que la majorité des directeurs de Paris a sollicité la réouverture des établissements, pour nourrir vingt mille artistes, qui ne pouvaient gagner leur vie, et qui souffraient dans leur dignité, d'aller mendier des soupes dans les œuvres des secours, jardins de Paris et autres, alors qu'ils pouvaient gagner leur vie en travaillant. »

Aussi ne tarda-t-on guère, un peu partout, à profiter de l'autorisation des pouvoirs publics : soit avec des séances mêlées de musique et de récitation, soit avec des concerts symphoniques, soit enfin avec de vraies représentations, laissant place à des intermèdes patriotiques ou à la *Marseillaise*.

En somme, durant le cours de la saison 1914-1915, peu à peu, tous les théâtres de Paris ont rouvert, sauf deux : l'Opéra, dont les frais sont absolument hors de proportion avec les « prix de guerre » nécessaires en ce moment, et les Variétés, dont le directeur, Fernand Samuel, est mort dès le 21 décembre.

Les premières réouvertures eurent lieu le samedi 28 novembre et le dimanche 29. La jolie salle Villiers se constitua théâtre sous le titre de Théâtre Albert Ier, en l'honneur du vaillant roi des Belges, et débuta par un spectacle de cinéma, concert et sketch, en attendant d'offrir sa scène à une troupe belge ; tandis qu'une autre troupe belge cherchait fortune, dès le 29, au Château-d'Eau momentanément devenu « Théâtre Belge ». Le Nouveau-Théâtre, de la rue Fontaine, rouvrit le même soir du 28, avec un concert et la vieille comédie de Lambert-Thiboust : *l'Homme n'est pas parfait*. Puis c'était, le lendemain 29, à la Sorbonne, la première manifestation en quelque sorte officielle, avec les *Matinées nationales* hebdomadaires, de concert et de déclamation, auxquelles participèrent les plus grands artistes de Paris et l'orchestre de la Société du Conservatoire, sous la direction de M. André Messager, et dont le succès fut tout de suite très vif.

Je n'ai pas à parler des music-halls, qui rouvrirent de leur côté, dès qu'ils purent : Le Moulin-Rouge tout d'abord.

Cependant nos deux premières scènes, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique, avaient annoncé, à leur tour, leur réouverture, qui eut lieu le dimanche suivant, 6 décembre. Ce ne fut encore, et pour quelque temps, que des matinées, à certains jours de la semaine, mais avec des programmes particulièrement expressifs.

La Comédie-Française joua successivement *Horace*, *le Cid*, *Andromaque*, *Polyeucte*..., reprit *la Fille de Roland*, *l'ami Fritz*.... tout en y joignant des intermèdes émouvants ou exquis. Notons, en passant, la place délicate, et particulièrement soignée, que la musique a prise dans quelques-uns d'entre eux *les Fiançailles de de l'Ami Fritz* (c'est encore M. Maréchal, comme dans la pièce, qui a été mis à contribution) ; *Valmy* (où M. Berr et Mlle Lecomte disaient à ravir le duo de « Colinette ») ; *la Soirée du Monde où l'on s'ennuie* (où M. Berr encore et Mlle Dussane chantaient des pages d'Henrion et de Lecocq) ; *l'Hôtel de Rambouillet* (avec sa pastorale en musique) ; le Divertissement du *Mariage de Figaro* (où Mlle Cerny et Mme Lara dansaient avec tant de goût une pavane reconstituée par Mme Mariquita), etc.

Quant à l'Opéra-Comique, qui, pour la première fois, n'a pas cessé, de tout l'été, ses représentations, — à raison de quatre à cinq par semaine, — il a prouvé d'une façon péremptoire la solidité de notre École française de demi-caractère, car c'est en puisant presque uniquement dans son répertoire le plus courant qu'il a remporté un succès constant. Voici le tableau de ce répertoire, dans l'ordre où les œuvres ont paru successivement, avec l'indication de leurs principaux interprètes (constam-

ment variés, afin de satisfaire à la fois plus d'artistes et le public) :

La Fille du régiment (Mlle Tiphaine, MM. de Creus, Azéma).

La Vivandière (Mlle Delna, MM. J. Périer, Allard).

Carmen (Mlles Chenal, ou Bailac, ou Davelli, ou Brohly..., MM. Fontaine, ou Clément, ou Mario, ou Darmel...).

Manon (Mlles Vorska, ou Brunlet, ou Cesbron, ou Vallin-Pardo..., MM. Fontaine, ou Paillard, et J. Périer).

Thérèse (Mlle Arbell, MM. Boulogne, Fontaine).

Les Amoureux de Catherine (Mlles Vorska ou Tissier, M. Féraud-Saint-Pol).

Lakmé (Mmes Nicod-Vauchelet, ou Tissier, ou César, ou Marchal, MM. Francell, ou David, ou Clément, ou de Creus, ou Fontaine).

Mignon (Mme Vallin-Pardo, MM. J. Périer, de Creus).

Paillasse (Mlles Brunlet ou Mathieu, MM. Fontaine, Boulogne ou Albers).

Le Jongleur de Notre-Dame (Mlles Chenal ou M Fontaine, MM. Dufranne ou Allard).

Louise (Mmes Vallin-Pardo, ou Brunlet, ou Vorska, ou Edvina, ou Cesbron, MM. Fontaine et Albers).

Cavalleria Rusticana (Mlle Mathieu, MM. Paillard ou Mario ou Morati).

Mârouf (M. Jean Périer, Mlle Davelli).

Le Chemineau (MM. Dufranne et Périer, Mme Delna).

Fortunio (Mmes Vorska ou Marchal, et Vally, MM. Périer et Allard).

Les Noces de Jeannette (Mlle Tissier, M. Vaurs).

Durant toute la période qui nous occupe, ou peu s'en faut, ces spectacles étaient terminés par quelque tableau patriotique, ingénieusement mis en scène : *La Marseillaise*, toujours (que chanta longtemps Mlle Chenal seule, puis qui fut interprétée par M. Albers, Mlles Brohly ou Brunlet...), et soit *le Chant du départ*, de Méhul, soit *le Ballet des nations*, de M. P. Vidal, *les Scènes alsaciennes*, de Massenet.... et des arrangements, tels que *Soldats de France*, *Sur le front*, etc.

Si l'Opéra ne put rouvrir, son directeur voulut du moins donner à ses artistes quelque gage de sa sollicitude. Il leur ménagea quatre séances dans la grande salle du Trocadéro, qui aujourd'hui, on le sait, se prête assez correctement à des représentations de fortune. Une première fut consacrée à une sélection d'airs du répertoire, avec orchestre ; la seconde comporta le second acte de *Faust*, les *Contes de ma mère l'Oye*, de Ravel, petit ballet-pantomine, et *l'Offrande à la liberté*, de Gossec (1792), reconstituée avec une grande ampleur ; la troisième, avec cette même œuvre, donna *Rigoletto* (Mlle Gall, MM. Laffite et Noté), et le ballet de *Coppélia* (Mlle Zambelli) ; la quatrième, enfin, fit entendre *Faust*, de Gounod (Mlle Bugg, MM. Laffitte et Gresse).

Parmi les autres théâtres parisiens, successivement rouvrirent leurs portes : Le Théâtre-Lyrique de la Gaîté, le 19 décembre ; Trianon-Lyrique, le 20 (les artistes en société) ; la Comédie-Royale et les Folies-Bergère, le 23 ; le Châtelet, le 24.... Beaucoup plus tard, vinrent le Théâtre Réjane, le 30 janvier ; la Porte Saint-Martin, le 18 février ; le Théâtre Antoine, la Renaissance, le Grand-Guignol, le 20 ; l'Odéon, le 3 mars ; l'Ambigu, le 30 ; le Théâtre Sarah Bernhardt, le 1er avril ; le Vaudeville, le 3 ; les Bouffes, le 8 ; le Gymnase, le 20 ; le Palais-Royal, le 24, etc.

Peu de nouveautés, bien entendu, mais caractéristiques ; quelques reprises, réclamées en quelque sorte, et un répertoire spécialement choisi, parurent ainsi sur les programmes.

La Gaîté, qui, du moins pendant cette période, resta fidèle à son titre de Théâtre Lyrique, s'est vouée à passer en revue le répertoire de nos opérettes françaises les plus aimées. On a entendu ainsi, successivement :

La Fauvette du Temple (MM. Defreyn et Vilbert) ; *les Cloches de Corneville* (M. L. Noël et Mlle Grill, ainsi que dans la plupart des œuvres suivantes) ; *les Saltimbanques ; Miss Hélyett* (Mlle Fairy) ; *les Mousquetaires au couvent ; la Mascotte ; le Grand Mogol ; le petit Duc* (Mlle Gina Féraud) ; *la Poupée ; Rip ; Joséphine vendue par ses sœurs ; la Fille de Mme Angot* (Mlles A Bonheur et Cebron-Norbens, M. Fabert).

Au Trianon-Lyrique, les artistes se sont mis en société, afin de s'en tirer comme ils pourraient. Et comme ils sont courageux et peu exigeants, après avoir obtenu de leur directeur la réouverture de leur salle en vue des fêtes du jour de l'an, ils ont réussi à y amener le public jusqu'à la fin de mai, et parfois avec des reprises qui étaient comme de vraies premières, tant le souvenir de l'œuvre était loin-

tain. Ici, l'opérette alterne avec le grand opéra comique. On a exécuté ainsi, pendant cette période :

Le petit Duc (Mme de Poumayrac, Mlle Ferny); *les Dragons de Villars* (Mlle Morlet, M. Sainprey); *la Fille du régiment* (Mlle Morlet, M. Théry); *les p'tites Michu* (Mlle Perroni); *Véronique* (Mme de Poumayrac, M. Sainprey); *Ordre de l'Empereur* (M. Théry); *le Roi l'a dit* (Mlle Morlet, M. Tarquini-d'Or); *le Maître de chapelle* (Mme de Poumayrac, M. Clergue); *la Mascotte* (Mlle Samson); *le Cœur et la Main* (Mme de Poumayrac); *le Voyage en Chine, les Noces de Jeannette* (M. Bouteloup); *Si j'étais roi* (Mlle Morlet, M. Sainprey): *le Jour et la Nuit; Gillette de Narbonne; Giralda* (MM. Sainprey, Jouvin, Mlle Morlet); *le Grand Mogol, Miss Hélyett, l'Oncle Célestin.*

Une autre petite scène de quartier, le théâtre Moncey, s'est également adonné au répertoire de musique durant cette période, et y a trouvé profit. Il n'est que juste de noter son activité, avec les reprises de *la Traviata, Joséphine vendue par ses sœurs, le Grand Mogol, les Dragons de Villars, la Petite Mariée.*

L'Eldorado a eu, un instant, sa saison lyrique, avec *les Mousquetaires au couvent, le Voyage en Chine,* et même.... *la Juive!*

Enfin, à l'Odéon, le directeur, reprenant en quelque sorte une tradition plusieurs fois renouée, a ouvert les portes à d'intéressantes et instructives sélections, comportant concert et scènes lyriques. C'est ainsi que, sous la direcde M. Monteux, ont été exécutés un festival Bizet, un festival Gounod, un festival Massenet; puis des séances consacrées à nos compositeurs actuels : d'Indy, Debussy, Charpentier, Delibes, Bruneau, Saint-Saens, Leroux, Ravel...; enfin, des oratorios complets : *la Damnation de Faust*, de Berlioz (Mlle Montjovet, MM. Snell et Albers); *le Déluge*, de Saint-Saens; *Marie-Magdeleine*, de Massenet (Mlle Marié de l'Isle, M. Snell).

Retenons la date de cette dernière exécution, le 3 avril 1915 : c'était une « reprise », en propres termes. Car c'est sur cette même scène de l'Odéon, voici quarante-trois ans, alors qu'elle abritait l'Association naissante des concerts Colonne, que la *Marie-Magdeleine* de Massenet a été créée, le 11 avril 1873, par Mme Pauline Viardot.

Académie Nationale de Musique

La situation du nouveau directeur, M. Jacques Rouché, était particulièrement difficile, on en conviendra. L'opinion ne semble pas s'en être toujours rendu compte. Dans une publication préparée par la Société de l'Histoire du Théâtre, et parue voici un an, sous le titre *Le Théâtre pendant la guerre*, M. Rouché a rompu, d'une façon en quelque sorte officielle, le silence qu'il avait gardé jusqu'alors. Il a donné le texte même des lettres échangées entre lui et le ministre, M. Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, au sujet de la question de réouverture, ainsi que des travaux nécessaires à la bonne gestion du théâtre.

On se souvient que ces travaux avaient, dedepuis longtemps, été jugés considérables, et que c'est même à cause d'eux que M. Rouché, au moment de la guerre, venait d'être l'objet d'un contrat spécial réglant son entrée en fonction anticipée.

Il ne pouvait plus en être question d'une façon immédiate, et, d'autre part, le nombre des musiciens, des choristes, des machinistes mobilisés, rendait illusoire toute idée de reprise normale des représentations. Aussi bien, « tous les abonnés étaient hostiles à la réouverture du théâtre ».

La seule combinaison qui prévalut, après de nombreux pourparlers entre les autorités et les artistes, aboutit aux quatre matinées de la salle du Trocadéro, dont nous avons donné plus haut le programme. Même en ne faisant pas entrer en ligne de compte le déficit, que M. Rouché gardait à sa charge, la somme pouvant être versée aux artistes était tellement dérisoire que l'on renonça à toute idée de renouveler ces manifestations.

Avec l'été, l'activité des affaires reprenant peu à peu, le directeur soumit au ministre, et, par un nouveau cahier des charges, fit accepter un projet de représentations régulières, à l'Opéra même, mais en matinées, avec programmes coupés et à prix réduits. C'était un nouvel essai, dont on ne saurait trop louer l'initiative

de M. Rouché; car, si peu que ce fût, les bénéfices étaient distribués aux artistes; le personnel continuait de toucher directement la subvention, et toutes les pertes n'en restaient pas moins à la charge du directeur.

Nous n'avons pas de chiffres à donner, mais on sait bien qu'ils ont été formidables, et que, d'ailleurs, il n'en pouvait être autrement. Ce n'est pas avec des prix d'entrée diminués de moitié et des fragments d'œuvres, voire des divertissements nouveaux, qu'on obtient de véritables recettes dans un théâtre où les frais sont aussi démesurés.

L'effet artistique fut du moins appréciable. Non seulement on passa en revue quelques-unes des maîtresses œuvres du répertoire, ou du moins un acte de l'une, une scène de l'autre; mais on monta pour la première fois d'importants fragments d'ouvrages modernes, et l'on mit en valeur des pages anciennes, symphoniques ou vocales, dans une reconstitution de concert de cour ou de salon, qui leur servait de prétexte.

Il est un peu tard, et il serait un peu vain, de discuter l'intérêt de ces pages d'opéra, présentées ainsi isolément, et qui pâtissaient de ne plus tenir leur place dans un ensemble, leur perspective dans une évolution d'action. Aussi bien, comme on ne pouvait jouer toute une œuvre, faute de machinistes, on ne pouvait tout faire chanter, faute de voix. Les concerts reconstitués dans un cadre mimique plus ou moins piquant, mais avec une mise en scène neuve et pittoresque, des costumes pleins de goût et de variété, un orchestre approprié, méritent surtout de n'être pas oubliés.

Mademoiselle de Nantes, concert organisé devant les petits enfants de Mme de Montespan, a fait entendre des airs ou des ensembles, ou voir des danses et des « entrées », de Lulli surtout. *Les Virtuoses de Mazarin* ont fait paraître devant le petit Louis XIV et sa mère un groupe d'artistes Italiens qui ont chanté ou dansé des fragments de l'*Orfeo*, de Rossi, du *Couronnement de Poppée*, de Monteverdi, etc.

Le Roman d'Estelle nous a introduit chez Cherubini, en 1830, et *Carême-Prenant* s'est appliqué à évoquer une veille de Mercredi des Cendres au XVIIe siècle, dans une maison de bonne compagnie, entre les danses du Carnaval expirant et les chants pieux du Carême naissant. Enfin, *Une fête chez la Pouplinière,* le plus développé de ces divertissements (et dont on a regretté qu'il arrivât à la veille de la clôture) nous a fait connaître tout un intermède italien de Pergolèse, *Livietta e Traccolo,* congrûment chanté dans sa langue originale.

Au surplus, voici le tableau complet de ces représentations sans précédent à l'Opéra. M. Rouché a prolongé cet « essai », qu'il savait coûteux, sensiblement plus qu'il n'en avait eu d'abord le dessein. Donnons-lui acte de sa générosité et de son zèle. C'est le moins.

Nous classons les œuvres représentées en : nouveautés ; — opéras montés sur cette scène pour la première fois, — opéras du répertoire, donnés intégralement, — ou par fragments, — divertissements et morceaux symphoniques ou lyriques divers.

Nouveautés :

Mademoiselle de Nantes, concert XVIIe siècle ; musique de Lulli, Charpentier, Cesti. — 6 représentations.

Les Virtuoses de Mazarin, concert italien XVIIe siècle ; musique de Monteverdi, Rossi, Cavalli. — 4 r.

Le Roman d'Estelle, concert 1830 ; musique d'Auber, Bellini, Berlioz, Cherubini, Hérold, Rossini. — 4 r.

Carême Prenant, concert XVIIe siècle ; musique de chambre. — 4 r.

Une Fête chez La Pouplinière, concert XVIIIe siècle ; musique de Rameau, Duni, Pergolèse. — 1 r.

Opéras représentés ici pour la première fois :

Eugène Onéguine, de Tschaïkowsky (acte 1er). — 3 r.

Le Chant de la Cloche, de V. d'Indy (acte 2). — 4 r.

Théodora, de X. Leroux (acte 2). — 5 r.

L'Ouragan, de A. Bruneau (acte 3). — 3 r.

Les Amants de Rimini, de M. d'Ollone (acte 3). — 3 r.

Manon Lescaut, de Puccini (acte 4, en italien). — 1 r.

La Fille du Far-West (acte 2, en italien, puis en français). — 3 r.

Judith de Béthulie, de Mme A. de Polignac. — 2 r.

Le Roi Arthus, de Chausson (acte 3). — 2 r.

Les Girondins, de Le Borne (acte 4). — 3 r.

Myrialde, de L. Moreau (acte 5). — 2 r.

Graziella, de Mazellier (acte 2). — 2 r.

Miguela, de Th. Dubois (acte 2). — 1 r.

Opéras du répertoire représentés intégralement :

Samson et Dalila, de Saint-Saëns — 3 r.
Faust, de Gounod. — 2 r.
Rigoletto, de Verdi. — 2 r.
L'Étranger, de V. d'Indy. — 2 r.
Thaïs, de Massenet. — 2 r.
Coppélia, de Delibes. — 3 r.

Opéras du répertoire représentés par fragments :

Hamlet, de A. Thomas — 2 r.
Patrie, de Paladilhe. — 6 r.
Aïda, de Verdi. — 4 r.
Le Cid, de Massenet. — 5 r.
Guillaume Tell, de Rossini. — 4 r.
Henry VIII, de Saint-Saëns. — 4 r.
Rigoletto, de Verdi. — 4 r.
Samson et Dalila, de Saint-Saëns. — 6 r.
Sigurd, de Reyer. — 1 r.
La Favorite, de Donizetti. — 5 r.
Coppélia, de Delibes. — 2 r.
Le Miracle, de Hüe. — 4 r.
Les Barbares, de Saint-Saëns. — 2 r.
Javotte, de Saint-Saëns — 1 r.
Ascanio, de Saint-Saëns. — 1 r.
Othello, de Verdi. — 2 r.
Roméo et Juliette, de Gounod. — 5 r.
Œdipe à Colone, de Sacchini. — 2 r.
Le Trouvère, de Verdi. — 2 r. (dont 1 italienne).
Iphigénie en Tauride, de Piccini. — 2 r.
Ossian ou les Bardes, de Lesueur. — 1 r.

Œuvres diverses :

Hulda, de C. Franck, ballet (à l'orchestre). — (2 exécutions).
Stellus, de L. Dumas, ouverture. — 2 exéc.
Étienne Marcel, de Saint-Saëns, airs de ballet. — 3 exéc.
Danses anciennes. — 1 r.
Chœurs religieux russes. — 1 exéc.
Scènes russes. — 1 r.
Danses, de Chopin. — 4 r.
Les Landes, poème symphonique, de G. Ropartz 2 exéc.
La Fête des Vendanges, de D. de Séverac. — 1 exéc.
Chant de guerre, de Fl Schmitt. — 2 exéc.

On voit que les éléments nouveaux de ces programmes, en dehors des divertissements, ont mérité quelque considération. *Eugène Onéguine* (Mlle Gall) n'avait été entendu à Paris qu'en russe, au Théâtre Sarah-Bernhardt. *Le Chant de la Cloche* ne nous est connu qu'au Concert. C'est de la Monnaie, de Bruxelles, qu'il revenait, en son adaptation scénique très heureuse (Mme Lubin, M. Laffite). *Théodora*, œuvre colorée, ardente, jouée à Monte-Carlo en 1907, nous était encore inconnue (M. Darmel, Mlle Lapeyrette). *Les Amants de Rimini*, partition d'une beauté douce et gracieuse, est encore inédite (M. Laffite, Mlle Gall). *Le Roi Arthus* est attendu et réclamé depuis longtemps pour sa grandeur et son fier caractère (M. Lestelly, Mlle Hatto); il vient aussi de Bruxelles, 1903. *Myrialde*, le conte de la petite Sirène d'Andersen, poétique d'idées mélodiques, légèrement pittoresque de rythmes, n'a été entendu qu'à Nantes, en 1912 (Mlle Bourdon). *Graziella* date de Rouen, 1913 ; la poésie, surtout symphonique, en est très prenante (Mlle Gall, M. Laffite). *Miguela* est inédite, quoique ancienne ; son élan dramatique, sa couleur vibrante (c'est une épisode de la guerre d'Espagne, en 1809), ont été remarqués (Mlle Demougeot, M. Lestelly).

En fait de reprises presque également neuves pour le public, on a noté *Œdipe à Colone*, l'œuvre superbe qui ne fut abandonnée qu'en 1844, après cinq cent quatre-vingt-trois représentations, chiffre énorme (MM. Delmas et Plamondon) ; *Ossian*, dont la noblesse poétique fit tant d'impression jusqu'en 1817 (M Lestelly); et l'*Iphigénie en Tauride*, de Piccinni, qui ne dépassa pas 1790 (Mlle Chenal, M. Gresse).

Les concerts reconstitués ont fait entendre MM. Plamondon, Gresse, Delmas, Laffite..., Mmes Croiza, Gills, Hatto, Bréval, Bugg, Lapeyrette, Charlotte Lormont, Marguerite Carré.... Les représentations courantes ont vu reparaître : MM. Delmas, Gresse, Laffite, Lestelly, Noté.... et, dans le dernier acte d'*Othello*, le pauvre Saléza, son créateur incomparable, qui devait, si peu de temps après, succomber à une mort prématurée ; — Mmes Bréval, Campredon, Gall, Marguerite Carré, Demougeot, Lapeyrette, Hatto, Bugg, Lubin.... et (dans la *Favorite* et dans l'*Ouragan*), Mme Delna. Un nouveau ténor, à voix brillante, M. Sullivan, a été constamment sur la brèche Enfin, les ballets ont mis en valeur, comme de coutume, Mlles Zambelli, Boni, Urban, et M. Aveline, blessé, prisonnier, finale-

ment échangé à condition de ne pas quitter l'Opéra.

L'orchestre offrait un aspect inaccoutumé. Les femmes, pour la première fois, y avaient accès On y apercevait même, fait sans précédent non seulement ici mais au Conservatoire, une flûtiste et une hautboïste. M. Camille Chevillard, avec MM. Bachelet, Büsser, Grovlez, en dirigèrent l'ensemble très satisfaisant. Le premier violon était, et est encore, cette année, M. Oberdœrffer. Depuis, M. Ruhlmann, d'abord mobilisé, est revenu prendre, à la tête de l'orchestre, une place où il est particulièrement apprécié.

*
* *

C'est le 28 mai que l'Opéra avait fermé ses portes. C'est le 4 octobre qu'il les a rouvertes, et cette fois pour des spectacles normaux, et en soirée. Les jours coutumiers, cependant, sont changés : on joue le jeudi, le samedi et le dimanche. Le prix des places reste d'ailleurs diminué de moitié et le public est invité à garder la toilette de ville. Une surprise l'attendait au lever du rideau (mais combien de spectateurs se sont même aperçus du changement, tant l'état antérieur était chose anormale!) : les *loges sur la scène* ont disparu. Comme opération architectonique, ce fut la moindre des choses : elles étaient plaquées en quelque sorte sur le gros mur central de l'édifice. Mais comme opération financière, c'est un sacrifice de plus pour la direction, qui, en outre, est obligée de ne plus louer l'avant-scène côté cour, afin de se loger elle-même.

La réouverture comporta deux reprises : celle de *Briséïs*, l'œuvre charmante et si malheureusement inachevée de Chabrier, et celle de *la Korrigane*, le léger et fin ballet de M. Widor, souvent remis au répertoire. *Briséïs* date de 1899, mais avait été d'abord exécuté, par Lamoureux, dans ses concerts de 1897. Il faut franchement accuser de son insuccès le livret étrange et déplaisant d'Ephraïm Mikaël et Catulle Mendès. A une époque de sa maturité artistique où il tendait si heureusement à hausser son inspiration, à donner toute licence à ses goûts poétiques, il faut avouer que le pauvre Chabrier n'a pas eu de chance. Tirer des pages si exquises d'un si piètre sujet, et mourir avant d'avoir achevé! — L'interprétation première a laissé un souvenir aussi charmant que l'œuvre même, celui de la voix de caresse de M. Vaguet, dans le rôle d'Hylas, tenu aujourd'hui, avec talent, par M. Laffite. Le catéchiste est, cette fois, M. Lestelly, dont le timbre onctueux (rappelez-vous le pathétique Amfortas qu'il a été) met le rôle tout à fait en valeur. Mlle Gall fut la pure *Briséïs*, Mlles Demougeot et Bourdon alternèrent dans la farouche Tanastô... Quant à *la Korrigane*, elle fut, bien entendu, incarnée par Mlle Zambelli, dont le style, fait de distinction innée, de goût aimable et discret en quelque sorte, a été un vrai ravissement.

M. Widor conduisait son œuvre. L'usage s'établit d'offrir cette satisfaction aux musiciens et cette curiosité au public. Ainsi fit M. Saint-Saëns pour *Samson et Dalila*, quelques jours après; ainsi M. Vincent d'Indy, plus tard, pour *l'Étranger*. Mais il y a quelque danger à généraliser ce parti : Il n'est pas donné à tous les compositeurs de diriger avec le talent de MM. Widor et d'Indy.

Les reprises qui suivirent, puisées au répertoire, furent celles de *Guillaume Tell*, *Roméo et Juliette*, *Samson et Dalila*, *Faust*, *Patrie!*, *Thaïs*, *l'Étranger*, *Coppélia*.

Aux artistes indiqués plus haut, et qu'on a tous réentendus, dans des interprétations alternées, sont venus se joindre M. Franz, autorisé pour la première fois depuis le début de la guerre, et qui reparut dans *Samson*, *Roméo* et *Patrie!*; M. Gautier, qui fut un vaillant Arnold dans *Guillaume Tell*; M. Huberty, basse sonore et d'un timbre superbe, naguère à la Monnaie de Bruxelles, qu'on applaudit dans le vieillard de *Samson*, Capulet de *Roméo*, Walter de *Guillaume Tell*, etc..... Certains rôles furent interprétés pour la première fois : tels, ceux de Guillaume Tell, et d'Athanaël dans *Thaïs*, par M. Lestelly, qui s'y montra vraiment remarquable; tel, celui de Karloo, dans la reprise de *Patrie!* par M. Franz, dont la voix est si généreuse et si belle.

Cette dernière reprise mit une fois de plus en valeur le grand caractère dramatique de Mlle Lucienne Bréval, dans l'infâme Dolorès (Mlle Demougeot s'y montra aussi, à son grand honneur); mais elle fut surtout favorable à M. Delmas, qui vraiment, dans le personnage de Ryzoor, semble incarner tout l'honneur et toute

la fierté de la pauvre Belgique conquise : sa fermeté, sa mesure, sa noblesse d'attitude et sa souplesse vocale sont d'un grand artiste. C'est Mme Campredon qui évoquait la tendre Raffaële et M. Gresse qui incarnait, avec beaucoup de force, le farouche duc d'Albe.

L'Etranger fit une fois de plus applaudir M. Delmas et Mlle Bréval, les créateurs de cette belle œuvre, très musicalement exécutée. *Coppélia* fut interprétée, cette fois, par Mlle Aïda Boni, dont le jeu a beaucoup de piquant. *Thaïs* permit encore d'apprécier Mme Marguerite Carré, qui revêt son personnage d'une silhouette Tanagréenne très personnelle et lui donne une sorte de nervosité inquiète très intéressante à suivre.

Il y a cependant une ombre à ces représentations, à tant d'égards intéressantes : l'obligation de les terminer à onze heures. En temps normal, commencées à huit heures, elles n'arrivaient pas sans une dextérité spéciale à ne pas dépasser minuit. Aujourd'hui, on commence à sept heures et demie ; c'est tout ce qu'on peut faire ; et les entr'actes sont sensiblement plus longs. Résultat : il faut couper, et beaucoup. — Ici deux partis se présentent. Le plus respectueux, le plus musical même, à notre avis, consisterait à couper en bloc tout un acte, et à l'anoncer sur l'affiche (on fit ainsi pour *Henry VIII*, naguère, et pour quelques ballets). D'autant que si l'on voulait faire mieux encore, on varierait cette coupure : on jouerait tantôt tels actes, et tantôt tels autres. L'autre parti s'efforce de dissimuler les coups de ciseaux en les répartissant un peu partout. C'est le plus difficile, c'est aussi le plus illogique, et il est bien fâcheux que ce soit celui qu'on ait pris à l'Opéra. Les auditeurs qui connaissent l'œuvre s'indignent, et ils n'ont pas tort ; ceux qui l'ignorent, ou s'en souviennent mal, n'y comprennent rien.

Dans *Patrie!* tout le dénouement a disparu, c'est-à-dire la grande scène entre Dolorès et Karloô,... et bien d'autres petites choses çà et là. Dans *Guillaume Tell*, une partie des danses, des ensembles, et encore presque toute la fin, (sur laquelle on voit les spectateurs s'interroger avec stupeur). Dans *Roméo et Juliette*, c'est bien pis encore : le prologue, le duc en personne et tout l'ensemble qui l'accompagne, des parties des scènes et des duos mêmes de Roméo et de Juliette. Pensez qu'au contraire, ici, il était si simple de couper en bloc le ballet ajouté par Gounod pour l'Opéra (et qui est celui de *la Nonne sanglante*), et même l'ensemble (Ah ! jour de deuil), ajouté à la même occasion, et de revenir à la première version de l'œuvre, celle que nous entendions encore à l'Opéra-Comique, en 1887, avec Talazac et Mme Isaac !

OPÉRA-COMIQUE

L'effort, ici, a été exceptionnel, et le résultat digne de tout éloge. Car, non seulement on est arrivé promptement à reconstituer un répertoire suffisant, non seulement on a su attirer et retenir le public mieux que partout ailleurs, mais, pour la première fois, l'Opéra-Comique n'a pas un seul instant interrompu la marche normale de ses quatre ou cinq représentations par semaine. Depuis le jour de sa réouverture, le 6 décembre 1914, il n'a plus fermé.

Ce n'est pas sans bien des sacrifices, et un labeur formidable. Tout le personnel non mobilisé ailleurs est resté constamment à son poste, depuis le directeur, M. P.-B. Gheusi et ses fidèles collaborateurs, de vrais artistes comme lui, MM. Isola, administrateurs, M. Paul Vidal, directeur de la musique, M. Chéreau, régisseur général..., jusqu'aux plus humbles ouvriers et employés du théâtre ; et s'il en manque, parmi ceux qui sont partis, et dont les noms figurent désormais au foyer, plus d'un est revenu, tout blessé qu'il était, servir encore la cause de la Maison.

Dans un aperçu d'ensemble de la première année de cette gestion si aléatoire, qui a paru dans le livre que nous citions plus haut : « Le Théâtre pendant la guerre », M. Gheusi a évoqué avec émotion cette belle attitude et le succès qui la récompensa.

« Ce que furent les premières représentations données au bénéfice du personnel et des victimes de la Guerre, nul ici ne l'oubliera jamais. Devant des auditoires sensibles jusqu'aux larmes à la moindre allusion patriotique, avec des programmes de circonstance où *la Fille du Régiment*, les hymnes et les danses des Alliés, *le Chant du Départ* et *la Marseillaise*, tout palpitants de réalité vivante et de poignante actualité, se succédaient parmi les ovations

d'une foule où les blessés, les convalescents, les premiers éclopés de l'interminable bataille s'enthousiasmaient de vivre encore pour aller, le lendemain, se battre de nouveau contre l'envahisseur, — le théâtre de l'Opéra-Comique a, lui aussi, selon la parole d'un des chefs du Gouvernement, « bien mérité de la Patrie ».

Peut-être ne devrions-nous pas ici en convenir nous-mêmes. Notre modestie aurait dû, sans doute, attendre, une fois de plus, une approbation que le public et l'opinion ont bien voulu déjà nous exprimer à diverses reprises.

Mais quand on a vécu, dans Paris et dans ses environs désormais épiques, les heures tragiques et splendides du 20 août au 15 septembre de l'an dernier, on ne peut se défendre d'une sorte de fierté contagieuse, gagnée dans la fièvre de nos premières victoires.

Et nous avons eu parfois l'illusion que les applaudissements du public devant nos manifestations lyriques pour la gloire de la Patrie acclamaient, plus loin encore et plus haut que nous, l'âme chantante de la France qui n'a pas voulu mourir!

Des salles combles et les recettes du grand maximum nous permirent d'attribuer aux nôtres des cachets rénumérateurs et de verser aussitôt aux victimes de la guerre des dons et des secours dont le total dépasse aujourd'hui quarante mille francs (octobre 1915).

C'est la part, c'est la contribution volontaire de la Maison aux œuvres nationales ou privées que nous avons pu subventionner ainsi, — sans parler du droit des pauvres et des pourcentages divers dont sont lourdement grevées nos recettes brutes.... »

Et il a le droit de conclure :

« Nous ne sommes pas au bout de nos peines. Nous n'avons pas atteint non plus la limite de nos sacrifices.

Après un début qui nous annonçait les plus fructueux résultats, nous demeurons, en pleine guerre, les mains vides, mais le cœur satisfait; car nous sommes sûrs d'avoir fait notre devoir et de n'avoir rien laissé péricliter de ce qui demeure l'incomparable patrimoine artistique de l'Opéra-Comique et le gage certain de sa prospérité reconquise, après les jours d'épreuves qui n'auront paralysé nos efforts qu'à-demi.

Notre ambition pendant la tourmente se borne à nous montrer à la fois généreux et sages. Nous avons associé tous les nôtres aux bienfaits que nous devions à notre personnel. Bientôt, groupé tout entier autour de nous, au retour des heures calmes du labeur en commun, il saura nous témoigner toute sa gratitude.

Et nous verrons alors que les résultats de cet exercice sans dividende n'auront pas laissé d'être tout de même rénumérateurs : ils auront fondé l'avenir prospère de la Maison sur l'estime réciproque, la reconnaissante affection et la confiance qui noueront à jamais entre nous les liens d'une solidarité nouvelle, en assurant les plus heureux lendemains à la grande famille du Théâtre National de l'Opéra-Comique. »

Pendant les neuf premiers mois, nous l'avons vu, seize œuvres du répertoire avaient été remontées, avec une demi-douzaines de spectacles nouveaux, de circonstance. « Sans le dévouement éclairé de nos chefs de service, dit encore M. Gheusi, sans leur labeur assidu, ingénieux à parer aux difficultés de toutes les heures, nous aurions, depuis longtemps, dû renoncer à la majeure partie de nos représentations. » Ces difficultés sont « les répétitions coûteuses, la mise au point et les complications journalières d'une exploitation, gênée de plus en plus par la mobilisation des classes successives et les engagements volontaires.... Il nous arrive de faire répéter nos figurations, recrutées forcément au hasard, pendant les entr'actes qui précédent leurs tableaux respectifs. Nous manquons tous les jours de machinistes, d'électriciens et d'auxiliaires. Les ténors de nos chœurs se sacrifient; le contrôle est réduit à des suppléants; des premiers pupitres sont brusquement abandonnés à l'orchestre et des artistes qu'on ne peut remplacer disparaissent de l'affiche sans même avoir pu nous en prévenir. — N'importe! Rien n'a diminué le zèle dévoué de toute la Maison. La verve, l'entrain, la confiance règnent au foyer.... »

Peu à peu, le travail intensif produisit ses fruits, une situation normale s'établit, les reprises se multiplièrent, et même quelques œuvres nouvelles vinrent prendre place au répertoire. Jusqu'à la plus importante de ces dernières, celle de M. Alfred Bruneau, *Les Quatre journées*, qui date du 25 décembre, treize reprises s'ajoutent aux seize précédentes, et quatre premières représentations.

Ce sont : *Werther* (23 septembre 1915), *Le Barbier de Séville* (30 septembre), *La Tosca* (21 octobre), *Les Rendez-vous bourgeois* (18 novembre), *La Vie de Bohême* (21 novembre), *Les Cadeaux de Noël* (25 décembre), *Le Juif polonais*

(15 janvier 1916), *La Traviata* (17 février), *La Charmante Rosalie* (18 février), *Aphrodite* (9 mars), *Phryné* (12 avril), *Lumière et Papillons* (12 avril), *Sapho* (17 mai), *Madame-sans-Gêne* (10 juin), *Madame Butterfly* (1er juillet), *Les Dragons de Villars* (15 octobre), *Mireille* (14 décembre), *Les Quatre journées* (25 décembre).

Nous avons donné, plus haut, quelque idée de la variété des interprétations. Elle est restée en quelque sorte la règle, surtout pour les six ou sept œuvres constamment sur l'affiche, et nous aurions encore bien des noms d'artistes à ajouter aux précédents. Celui de Miss Mary Garden, par exemple, qui a paru dans la *Tosca*, dans la *Traviata*, dans *Louise*, dans *Le Jongleur de Notre-Dame*, dans *Carmen* même; ceux de Mme Maria Kousnezoff, dans *Manon*, dans *la Traviata* et *la Tosca*, dans des danses espagnoles aussi; de Mlle Edmée Favart, qui a débuté sur cette scène dans *Mignon*, puis *La Vie de Bohême*, en attendant Suzel du *Juif polonais*, Micaëla de *Carmen*, Rose Friquet des *Dragons de Villars*....; de Mlle Brohly, qui reparut dans *Werther* et *Carmen*; de Mlle Lamare, dans *Mignon*, *Werther* et *Madame Butterfly;* de M. Beyle, engagé et longtemps mobilisé, qui est récemment revenu dans *Werther*, *Manon*, *Carmen;* de M. Ghasne, dans *Carmen*, *Manon*, *la Traviata;* et, plus éventuellement, de Mmes Bréval, Croiza, Mérentié, Vallandri, Vauthrin, Isnardon, Démellier, Guionie...

*
* *

Parmi les REPRISES qui apportaient le plus de nouveauté au répertoire, nous noterons, dès le début, celles des *Amoureux de Catherine*, la jolie bluette alsacienne de M. Henri Maréchal, tellement de circonstance. La pauvre Suzanne Vorska, qui devait disparaître si jeune, à l'aube de sa carrière, le 30 juin suivant, y fit une radieuse apparition; puir celle du *Jongleur de Notre-Dame*, où, suivant une idéee peu heureuse de Mary Garden en Amérique, Mlle Chenal incarna le rôle principal avec beaucoup de virtuosité scénique, d'ailleurs; celle du *Chemineau*, pour profiter de la présence de M. Dufranne et de Mme Delna, M. Jean Périer évoquant toujours l'inoubliable silhouette du pathétique François; celle de *Mârouf*, où ce même grand artiste est si exquis; celle du *Barbier de Séville*, trop éphémère, où M. Clément mit en valeur sa voix si souple et si jeune, en attendant de chanter, pour la première fois la *Tosca;* celle des *Rendez-vous bourgeois*, la bonne folie de Nicolo, qui jadis ne quittait jamais le répertoire et où Mlle Tiphaine, MM. Bourgeois. Féraud Saint-Pol, Mesmaecker, Bellet, mirent la salle en gaîté; celle de *la Vie de Bohême*, avec Mlle Favart et M. Clément; celle de *La Traviata*, où, à côté de Mary Garden, on apprécia M. David, ténor vibrant, passionné, de premier ordre dans *Werther*, *Manon*, *Mignon*.

Plus récemment voici encore *Le Juif polonais*, qui est peut-être la maîtresse partition de M. Erlanger et n'avait pas été repris depuis Victor Maurel, en 1902. Quelques modifications heureuses apportées par M. Gheusi, l'un des auteurs, dans la mise en scène de la vision de Mathis au dernier acte, en ont fait une vraie nouveauté; comme M. Jean Périer a donné une note toute différente de son complexe personnage. Quel comédien penseur, dont il semble, à chaque incarnation nouvelle, qu'il l'a depuis longtemps *vécue*, qu'il a pris ses habitudes! quelle justesse de nuances, quelle mesure, quel goût! C'est Mlle Edmée Favart qui fut la gentille Suzel et Mlle Brohly dame Catherine; MM. Audouin, de Creus, Berthaut se partagèrent les autres rôles. M. Erlanger dirigeait lui-même sa partition; il y a retrouvé, avec une maîtrise déjà absolue dans l'orchestre, souple et pittoresque à souhait, un souffle de jeunesse, un élan d'enthouaiasme qui n'ont pas dû lui être désagréables. De fait, pour peu qu'on ait respiré l'air vivifiant de ces montagnes et de ces forêts d'Alsace, il y a telle entrée de cors qui fait tressaillir d'aise, telle gamme lente qui enveloppe et berce comme la belle neige de ces hivers, tel chant lointain d'enfants qui émeut jusqu'aux larmes.

Voici *Phryné*, où débuta avec charme Mlle Marydorska, appréciée aussi dans *Manon*. Voici *Sapho*, où Mlle Chenal fut des plus remarquables, entre l'éclat épanoui du début et l'émotion épurée, la simplicité éloquente de la fin, et *Aphrodite*, où la même artiste est si vibrante et si belle. L'œuvre de Massenet mit encore en valeur la grâce piquante de Mlle Saïman dans Irène, et la voix vigoureuse de M. Fontaine

dans Jean. Voici *Madame Butterfly*, où ce dernier trouva l'un de ses meilleurs rôles, car ses élans à l'italienne sont tout à fait dans la note de Puccini; Mlle Davelli incarna avec poésie et émotion le rôle de la pauvre Japonaise et la conduite de l'orchestre donna à M. Georges Viseur, pour son début au pupitre, l'occasion de montrer les plus sérieuses qualités de musicien. Voici encore *Les Dragons de Villars*, comédie fort amusante, partition légère et aimable, où Mlle Favart fut spirituelle et touchante, et vraie avant tout, entre M. Allard, de belle allure, et M. de Creus, très bien disant, Mlle Camia, charmante dans la petite fermière, et M. Mesmaecker, toujours si plaisant. Enfin *Mireille*, qui, espérons-le, cette fois, ne quittera plus le répertoire.

On se souvient peut-être de l'étude que nous avons faite ici des diverses versions, successivement adoptées ou modifiées, de l'œuvre de Gounod (1). Celle que nous avons entendue cette fois, et qui peut être regardée comme définitive (elle a aussi l'approbation de M. Jean Gounod), est nouvelle sur un point : elle ne fait pas mourir Mireille. La partition restant d'ailleurs intégrale, on ne voit pas qu'il y ait lieu de critiquer ce parti. Si le livret de Michel Carré était, pour le reste, d'accord avec le poème de Mistral, on pourrait réclamer. Mais lorsque, pour la fête à l'église des Saintes, il fait arriver les personnages de la pièce, et toute la foule, la mine fraîche et reposée, il est étrange que la seule Mireille se soit ingéniée à chercher par quelle voie détournée, quelle lande mortelle, elle devrait arriver à son tour et mourir. La nouvelle interprète de cette délicieuse héroïne a été Mme Nicot-Vauchelet, après une rentrée dans *Manon* et Philine de *Mignon*, et ce rôle, si bien fait pour sa virtuosité légère et son jeu délicat, restera assurément parmi ses meilleurs. M. Clément fut Vincent, avec une voix réellement aussi jeune, d'un timbre aussi frais, que lorsqu'il débutait dans ce rôle au sortir du Conservatoire... en 1889! M. Albers donna un fier caractère, avec une ample voix, à Ourrias, M. Azéma de la fermeté à Ramon, Mme Carrière une grâce simple au petit pâtre.

M. Gheusi ne cherche pas seulement dans des changements d'interprètes un attrait nouveau pour les œuvres du répertoire; il en rend aussi, peu à peu, les décors plus historiques ou plus vrais d'impression naturelle. *Carmen* et *Manon* ont ainsi été en partie renouvelés. Le 4e acte de cette dernière œuvre, par exemple, l'hôtel de Transylvanie, évoque maintenant la salle réelle du quai Malaquais.

Pour conclure, citons un passage de son dernier rapport annuel à l'Assemblée des Commanditaires de l'Opéra-Comique; il complètera ceux que nous avons donnés plus haut :

Aujourd'hui, nous jouons régulièrement six fois par semaine. Trente-quatre ouvrages sont inscrits à notre répertoire de guerre.

Nos deux cents représentations ont réalisé un million et demi de recettes, bien que nous ayons admis à les entendre gratuitement vingt cinq mille blessés ou permissionnaires du front. Cinq cent soixante-seize artistes et employés émargent à notre budget mensuel, sans compter le personnel extérieur que nous aidons à vivre.

Malgré le renchérissement exorbitant des matériaux de toute sorte, nous avons, en effet, considéré comme un devoir de remettre à neuf les décors du répertoire, principale richesse de la Maison, dont les recettes et les moyennes ont atteint, sans abonnement ni séries spéciales, des chiffres très supérieurs à ceux des plus durables succès d'autrefois.

Tous nos essais ont eu le bonheur de réussir; nous nous sommes placés d'emblée à la tête des théâtres de Paris; nous avons la fierté d'avoir réuni et mis en circulation, depuis deux ans, des sommes qui garderont, à l'égard de tous, la suprême éloquence des chiffres : un demi-million est allé aux pauvres, aux auteurs et aux œuvres de guerre, sur les trois millions de salaires que nous avons distribués jusqu'à ce jour.

Et je n'y mentionnerai que pour mémoire, ne pouvant l'évaluer avec exactitude, le produit de nos galas au profit des organisations bienfaisantes qui ont fait appel à l'Opéra-Comique. Seuls, les comités des œuvres bénéficiaires sauraient totaliser les ressources réalisées en leur faveur par le public de notre Maison.

Nos versements volontaires, nos dons particuliers au personnel, nos « charités » diverses ont dépassé cent mille francs.

Avec les souscriptions directement adressées aux comités répartiteurs — et sans même y joindre les cinq pour cent supplémentaires perçus, pendant des mois, pour des œuvres d'assistance désignées par le Ministère — nous pouvons affirmer que les galas

(1) Voir le numéro du *Guide musical* du 7 décembre 1913.

de l'Opéra-Comique ont gagné et distribué aux « victimes de la guerre » plus de deux cent cinquante mille francs.

*
* *

Passons aux PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS.

Voici tout d'abord *Les cadeaux de Noël :* ils datent du 25 décembre 1915. Un petit « conte historique », de M. Emile Fabre, évoque la détresse des orphelins dans nos pays envahis, accentuée par les rigueurs de l'hiver. Un vieux chemineau, qui prend en pitié les pauvres petits, se déguise en Père Noël, pour leur distribuer des jouets appropriés : une poupée, un outil, un fusil. C'est l'aîné qui a l'arme, et le hasard amenant à sa portée l'assassin de son père, il l'abat... M. Xavier Leroux a traduit les diverses impressions de ce petit acte, nature hivernale ou variété des caractères, avec vigueur, avec pittoresque, avec clarté. Le succès en fut très vif, soutenu par l'émotion de M. Albers, la grâce charmante de Mme Vallin-Pardo, la vivacité fière de Mlle Saïman, qui fit là un bon début.

La charmante Rosalie, un petit acte de M. Pierre Veber, mis en musique par M. Hirschmann, rappelle les comédies galantes du premier Empire..., à propos d'analogues situations d'aujourd'hui : il s'agit d'un mariage par procuration, ou du moins soi-disant tel, où le brillant capitaine de hussards, venu pour la nièce, épouse en somme la tante. M. Jean Périer a été extrêmement original et spirituel entre Mlles Favart et Camia, fort gracieuses.

Lumière et papillons est un chatoyant et prestigieux petit ballet, comme on aimerait en voir plus souvent sur cette scène qui possède un si bon corps de ballet (il est vrai que les divertissements des œuvres du répertoire ont été souvent développés à son intention). Scénario et musique sont signés Louis Urgel, avec collaboration de Mme Mariquita, bien entendu. Mlle Sonia Pavloff a été la grâce et la sûreté mêmes dans le beau papillon dont les ailes se consument à courtiser la lumière.

Madame Sans-Gêne vient de Monte-Carlo, où elle a été représentée le 19 mars précédent. M. Umberto Giordano jouait une partie difficile en tentant d'adapter une partition musicale à une comédie toute d'action, toute de détails scéniques, et qui, en somme, moins que toute autre de Sardou (*La Tosca*, *Fédora*, etc.) a besoin de musique. Il s'en est tiré avec une adresse incontestable : soit en insistant sur l'amour tendre et naïf qui unit jusqu'au faîte des grandeurs le soldat Lefebvre et la blanchisseuse Catherine (leur scène du second acte est un des rares oasis mélodiques de l'œuvre), soit en donnant l'essor aux chants et aux cris de la foule, soit en mettant en valeur certains à-côté humoristiques (tels le joli trio qui ouvre le second acte, entre le maître de ballet, le tailleur et le valet de chambre, ou le papotage des dames autour de Fouché), soit simplement en soulignant le texte (la scène de Napoléon, surtout). Mlle Davelli a de la verve et une beauté malicieuse, et M. Fontaine de la simplicité. Napoléon, c'est Jean Périer, incisif, net, brusque... Neipperg, Léon David, fier et élégant.

Une autre nouveauté peut être signalée ici, puisqu'elle a été donnée sur la scène même, en dépit de son caractère de chant de concert : *Le Tambour*. Sous ce titre, M. Saint-Georges de Bouhélier a évoqué une sorte de symbole de la guerre, en raccourci : l'éveil de l'esprit de patriotisme dans les âmes les moins préparées à ce sacrifice de leurs joies et de leurs intérêts. Un village, dans la paix de midi, entre les épis qui mûrissent et les fiancés qui chuchotent... Soudain, un tambour résonne : la guerre est déclarée! On frissonne, on reste prostré, il semble que ce soit la fin de tout .. Non! C'est le réveil! On étouffait, on va respirer; toute vie s'élargit, se hausse, reflète la gloire prochaine! M. Alfred Bruneau, traitant d'un seul vol, dans sa progression, cette scène émouvante, l'a soulignée d'un motif rythmique uniforme, tantôt doux, tantôt angoissé, puis haletant, vibrant, sous la variété du récit, expressif et large, qui domine, de sa sonorité claire, les chaudes couleurs des instruments. — C'est la belle voix de Mlle Marthe Chenal qui l'a traduite, c'est la grâce de son geste qui en a exprimé l'éloquence.

Mais M. Alfred Bruneau nous a donné, avant la fin de l'année, une œuvre autrement importante. Prenons un peu de champ pour l'étudier....



LES QUATRE JOURNÉES

Il me semble, en résumant mes impressions sur cette attachante partition, que M. Alfred Bruneau a voulu faire à son tour sa *symphonie pastorale*, qu'il l'a ensuite conçue avec voix et chœurs, enfin qu'il a pensé à sa réalisation plastique. Nous avons là quatre tableaux de nature, saisis, pour quelques minutes, pas plus, aux quatre saisons de l'année ; évoquant à la fois l'homme et les éléments auxquels il doit plier sa vie ; évoquant cette vie même aux quatre périodes où sa personnalité est la plus marquante. Comme expression musicale, un pittoresque d'une plénitude sans recherche, et d'une poésie sonore qui sait varier ses effets selon la saison de la nature et de la vie ; comme thème dramatique, une extrême sobriété : juste le nécessaire, ainsi que dans un oratorio de Haydn ou une symphonie dramatique de Berlioz.

Mais la *symphonie pastorale* de M. Bruneau est autrement sévère que l'autre. C'est son évolution qui veut cela. L'orage, ici, est à la fin : et quel orage ! impitoyable et destructeur ! Si la résignation couclut l'œuvre, c'est que la foi est plus forte que la douleur, et que par elle seule, l'homme se sent supérieur aux éléments.

C'est encore à son maître et ami Émile Zola que M. Bruneau a demandé le sujet de son inspiratoire. Un des « Contes à Ninon, » porte le titre de cette fresque musicale. Décrivons-en les tableaux successifs.

Le premier nous offre une vue de champs accidentés au delà d'une rivière qui coule au premier plan. C'est la Durance ; nous ne sommes pas loin des Alpes. Le soleil matinal baigne les arbres en fleurs. Des laveuses sont au travail, des chœurs lointains font vibrer la campagne... Jean paraît. Il a 18 ans. Il va partir pour la ville et l'apprentissage, mais la nature l'attire encore, et aussi le désir de revoir Babet et ses 16 ans. La voici, si jeune, si fraîche ! Un pur dialogue s'échange. Pourtant si l'oncle Lazare le surprenait ?... C'est le bon curé de l'endroit, déjà vieux. N'y trouverait-il pas à redire ? — Mais non ; à pas lents, lisant son bréviaire, c'est lui qui s'approche... Et son premier mot est : « Regardez, tous deux, voilà le *printemps !* » Et avec quelle expression de douleur et de beauté il évoque la nature naissante, la nature jeune et heureuse !.. Avec quelle tendresse il la retrouve aussi dans l'âme de ces deux enfants, qui n'avaient pu rien lui cacher, et qu'il fiance !

La couleur champêtre de ce tableau est exquise ; rien n'a mieux servi le musicien, dans cette partition, que l'impression de beauté éternelle de la nature ; et comme celui qui l'évoque surtout est le curé Lazare, comme l'artiste qui incarne celui-ci, M. Jean Périer, en a donné une image réellement admirable, dont le tact, le goût, la simplicité sont aussi une beauté, inoubliable, ce sont bien les scènes où il paraît qui attachent et touchent le plus. L'orchestre a des sonorités fluides ; uni aux voix, il ondule en crescendos enthousiastes... C'est bien la jeunesse printanière.

L'été et son plein soleil éveille des pensées plus graves. Des bruits de guerre, des chants d'assaut se sont fait entendre ; mais ils ont passé ; la campagne, brûlée, dénudée, est vide. Seul, un soldat est étendu, qui se relève péniblement. C'est Jean. Il a eu plus de peur que de mal, mais il ne peut guère bouger encore, et cependant, lit une lettre de son oncle, toute pleine de bénédictions. Soudain un corps remue près de lui : un gros soldat blond revient à lui et demande secours... Est-ce un ennemi ? Qu'importe, voici la gourde. Mais non, c'est un Alsacien, qui a dû marcher avec l'oppresseur, et qui a d'ailleurs tout perdu. Oh ! sa joie de redevenir Français ; sa joie aussi d'être à jamais le frère et l'appui de celui qui l'a sauvé !

Cette fois, c'est l'ampleur vigoureuse qui caractérise l'orchestre, c'est la maturité patriotique qui fait vibrer les voix.

Avec *l'automne*, les vendanges joyeuses nous ramènent chez Jean. Aidé de son ami, il a pu donner à sa ferme un essor inespéré. Quant à Babet, qu'il a épousée, voici quinze ans, elle vient enfin de lui donner un enfant, un fils. C'est une joie !

Mais de cette joie le curé Lazare va mourir. Il a plus de 80 ans maintenant. Il s'est cependant mêlé encore à la foule de ses enfants, et toujours son âme sereine admire et célèbre la beauté sublime de la nature maternelle ; mais la surprise, l'émotion de cette naissance et du baptême ont usé ses dernières forces : il s'éteint doucement, dans cette paix divine qu'il n'a cessé de prêcher.

On sent ici quels effets le musicien n'a pas manqué d'évoquer : l'entrain des chœurs, la pureté des paroles du vieillard, la délicatesse, la douceur paisible des harmonies orchestrales berçant sa fin et fortifiant ceux qu'il laisse et qui le pleurent.

L'hiver balaie tout ce bonheur. Dix-huit ans ont passé encore : une sorte de prologue nous montre, dans la maison nocturne, l'angoisse croissante du couple vieilli, entre ses enfants et l'ami, toujours dévoué à leur sort. Mais voici que des cris retentissent : la terrible Durance a débordé ; il faut fuir ! Et c'est en effet la campagne inondée, jaunâtre, avec un coin de berge qui se relève, où Jean étreint sa petite fille, sauvé par l'Alsacien, qui a ainsi payé sa dette.

Et une gravité, une mélancolie austère, traversée, comme des remous puissants, par les rafales de la tempête, par les grondements des flots déchaînés, telle est la couleur de ce dernier tableau, qu'à peine éclaire, à la fin, un timide rayon d'espoir.

C'est d'après des compositions du peintre si expressif, M. Henri Martin, qu'ont été brossées les toiles (sans interruption) des décors. MM. Fontaine et Allard ont rendu avec flamme leurs personnages de Jean et de l'Alsacien, et Mlle Davelli a été pleine de grâce dans Babet. L'orchestre, excellent à son ordinaire, a été préparé par M. Vidal et dirigé par M. Bruneau lui-même, avec un nuancé des plus intéressants. A tous, le plus juste succès a été fait.

Henri de Curzon.

Trianon-Lyrique

Ce laborieux petit théâtre, qui est subventionné par la ville de Paris, tient à honneur d'étendre constamment son répertoire. Aussi est-il un des plus intéressants de Paris à suivre de près. Nous l'avons vu, malgré les difficultés créées par l'état de guerre, rouvrir avant la fin de l'année 1914, sous le régime des artistes en société. M. Alexandre Jouvin, le spirituel comédien-chanteur, directeur de la scène, nous écrivait, un an plus tard :

« Les résultats de cette tentative n'ont certes pas été brillants, surtout au début, mais, grâce à la solidarité de tous devant le travail, à l'abnégation des chefs d'emploi pour jouer même des rôles de comparses, nous avons pu, en donnant à chacune de nos pièces une distribution rare, maintenir hautement le renom musical du théâtre. Et le public nous a compris et encouragés, car il nous a permis de laisser le théâtre ouvert bien plus longtemps que nous ne l'avions espéré....

« Nous faisons vivre tout un petit personnel (conclut-il) ; et, vivant nous-mêmes modestement, nous avons la joie d'avoir déjà versé aux auteurs, à l'assistance publique et à diverses œuvres de charité, une somme de 100,000 francs. Nous pouvons ainsi, je le crois, garder la satisfaction, en dépit des difficultés de l'heure actuelle, d'avoir tout fait notre devoir. »

Le directeur du théâtre, Félix Lagrange, bien que l'ayant loué à ses artistes, ne laissait pas de lui consacrer tous ses instants. Il était malheureusement déjà atteint du mal auquel il devait, l'été dernier, succomber ; mais pas un seul jour, même de loin, il ne cessa de veiller sur le travail en scène et de l'appuyer de son expérience. Comédien, fils de comédiens, il avait de bonne heure acquis une dextérité remarquable dans les choses de la scène. Il était directeur du théâtre de Versailles lorsqu'il entrepris, voici une douzaine d'années, la transformation de Trianon en théâtre lyrique ; et nous savons quelle impulsion il lui a donnée, quelle variété de programmes et comme tous les genres, de l'opérette au grand opéra, y ont été simultanément soutenus. Lorsqu'une mort prématurée l'arrêta, à quarante-sept ans, le 14 septembre dernier, il avait même songé à son successeur, qui, en effet, prit sa place du jour au lendemain : M. Louis Masson, musicien de race, fils de l'éminent professeur de chant au Conservatoire, et l'un de nos meilleurs chefs d'orchestre, ne pouvait que garantir l'essor artistique et le sérieux avenir du petit théâtre.

Durant la seconde période qui nous occupe ici, entre la réouverture du 9 octobre 1915 et la fin d'août 1916, Trianon Lyrique a monté les œuvres suivantes (soit 28) :

Le Barbier de Séville, de Rossini ; — *la Dame Blanche*, de Boïeldieu ; — *le Pré aux Clercs*, d'Hérold ; — *la Traviata*, *Rigoletto*, de Verdi ; — *Fra Diavolo*, d'Auber ; — *le Val d'Andorre*, d'Halévy ; — *Si j'étais roi !*, d'Adam ; *le Songe d'une nuit d'été*, d'Ambroise Thomas ; — *Galathée*, *les Noces de Jeannette*, de Massé ; — *le Voyage en Chine*, de Bazin ; — *Mam'zelle Nitouche*, d'Hervé ; — *l'Oiseau bleu*, *Giroflé-Girofla*, *la Petite Mariée*, *la Fille de Madame Angot*, *Fleur de Thé*, de Lecocq ; — *la Cigale et la Fourmi*, *la Poupée*, *Miss Hélyett*, d'Audran ; — *les Cloches de Corneville*, *Rip*, de Planquette ; — *les Mousquetaires au Couvent*, de Varney ; — *Joséphine vendue par ses sœurs*, *les 28 jours*

de Clairette, de V. Roger ; — *les Saltimbanques*, de Ganne ; — *Fils d'Alsace*, de Leo Lempers.

Les artistes qui interprétèrent ce répertoire, essentiellement fait de contrastes, furent : Mmes Jane Morlet, Neuillet-Caussade, de Poumayrac, Leone, Samson, Remo-Nelsen, Ferny, Perroni.. ; MM. Sainprey, Jouvin, Bouteloup, Théry, La Taste, Aristide....

Plusieurs de ces reprises étaient de vraies nouveautés pour le public et lui apportaient un attrait comme historique. Déjà nous avons noté *Giralda*, la si divertissante comédie d'Adam, qui n'avait pas été jouée à Paris depuis 1884. *Le Songe d'une Nuit d'été* nous reportait aux représentations de Victor Maurel et d'Adèle Isaac, à l'Opéra-Comique, en 1886 ; *l'Oiseau bleu* n'avait pas été repris depuis sa création aux Nouveautés en 1884 ; *la Petite Mariée* remontait à 1887, en dernier lieu ; *Fleur de Thé* date de 1880 et n'avait pas revu la scène ; enfin *le Val d'Andorre*, une des partitions d'Halévy qui ont eu, jadis, le plus solide succès, était complètement abandonné, à Paris, depuis 1875, voici quarante ans et plus.

Trianon fit plus encore, on l'a vu : il donna du nouveau, une œuvre inédite, inspirée de la guerre. Cet « épisode lyrique », hautement pensé, poétiquement écrit, réalisé avec sincérité et goût, *Fils d'Alsace*, était tout à fait la pièce du moment, celle qui peut émouvoir en haussant les cœurs, et chanter l'espoir au milieu des angoisses vraies qui nous assaillent. Elle se passe à Altkirch, en Alsace reconquise : d'abord le soir de Noël 1913, alors qu'il paraît encore chimérique d'espérer le retour de nos trois couleurs ; puis le soir de Noël 1914, lorsqu'elles sont devenues triomphantes au milieu des ruines. Le drame traverse l'idylle. Si la fille du meunier, un brave de 1870, s'éprend du capitaine qui garde le village, son frère, en dépit des avis paternels, a épousé une Allemande. Certes, la guerre venue, il s'est engagé en France ; mais que vont devenir sa femme et son enfant, dans le bombardement intensif des lignes ennemies ? Le moment vient où, éperdu, oubliant tout, il jette son uniforme et revêt une blouse pour tâcher de les sauver.... Il est pris.... C'est le déshonneur pour son père, pour sa sœur !.... Rassurons-nous : son crime est de ceux qui peuvent encore s'expier. Envoyé aux tranchées, il en reviendra blessé, défaillant, mais un drapeau boche à la main !

L'œuvre fait grand honneur à M. Bouteloup, dramaturge expert et poète délicat ; il a fait preuve de beaucoup de goût dans ces scènes aux effets toujours faciles ; il y a là un mélange de gravité fière et de bonne humeur qui lui donne un cachet des plus distingués. Mais la forme qu'a reçue la partition offre aussi quelque chose de particulier qui a du prix. C'est ainsi que divers passages, un récit, une légende d'Alsace, une lettre, sont simplement *dits*, sur un orchestre discret, mais expressif. M. Leo Lempers, un jeune musicien belge, doit être loué de ces petites pages symphoniques, comme de plus d'une des mélodies faciles et chantantes qui surtout composent sa partition.

La voix puissante et l'ampleur de style de M. Sainprey firent merveille dans le vieux meunier ; et la belle voix ardente de Mlle Morlet, dans la mère, la finesse de M. Jouvin, dans le capitaine, la grâce exquise de Mme Neuillet-Caussade, dans la jeune Suzel, méritent aussi tous les éloges. Il en faut joindre d'autres pour la vigueur de M. José Théry dans le rôle ingrat du fils qui déserte, la sûreté de M. Bouteloup dans celui, plus effacé, de son frère, la verve de MM. Aristide et Paul Saint, la belle humeur de Mlle Samson, le tact de Mlle Labarthe.

Ajoutons, par parenthèse, que l'œuvre a été reprise, dans le courant du présent hiver, sur les grandes scènes de quartier (Montparnasse, Gobelins, Grenelle) avec M. Bouteloup lui-même, et Mlle Gonzalès, en tête de la distribution.

*
* *

M. Louis Masson, à peine entré en fonctions, a rouvert le théâtre (le 6 octobre) et pour un travail plus intense que jamais. En trois mois, c'est quinze œuvres qu'il a représentées, pour le moins, et la plupart hors du répertoire précédent. Il s'était d'ailleurs assuré, au préalable, d'un orchestre renouvelé et plein de vigueur, de chœurs sonores, d'un personnel d'artistes varié et en partie nouveau, enfin d'un petit corps de ballet.

Nous avons vu défiler ainsi : *François-les-bas-bleus* (de Bernicat et Messager), dont la dernière reprise remonte à 1900 ; *Les Saltimbanques* (de Ganne) : *Le Barbier de Séville* (de Rossini) ; *La Petite Bohême* (de Hirschmann) ; *Zampa* (d'Hérold) ; *Jeanne, Jeannette et Jeanneton* (de Lacome), charmante partition, piquante comédie, œuvre légère et jamais vulgaire, qui avait quitté la scène en 1890 ; *Les P'tites Michu* et *Véronique* (de Messager) ; *La Mascotte* et le *Grand Mogol* (d'Audran) ; *Galathée* (de Massé), une des meilleures représentations de ce théâtre, digne des plus grandes scènes ; *Paul et Virginie* (de Massé encore), *Les Charbonniers* (de Coste) ; *Les Diamants de la Couronne* (d'Auber) ; *Les Cloches de Corneville* (de Planquette).

Avec MM. Sainprey, Jouvin, Théry, La Taste, Saint, Mmes Samson, Ferny, Perroni..., de nouveaux artistes ont fait applaudir cet attrayant répertoire : MM. Clarel, Pasquier, Boyer, Marny..... Mmes Syril, Suzel Lancry, Eyreams, Rolland, Maud Lam-

ber, Camys..., et plus occasionnellement Helbronner (*Galathée*) et Yvonne Chazel (*Paul et Virginie*).

H. de C.

Les autres scènes lyriques

Elles n'ont pas déployé moins d'activité et d'émulation pendant la seconde année de guerre et actuellement encore.

Au Théâtre Moncey, ç'a été, pour débuter, une œuvre nouvelle, *la Caporale Mimi-Pinson*, prétexte à déploiement d'ensembles patriotiques et de scènes militaires, qui a fait justement apprécier la verve musicale de M. Dupré ; puis les reprises de *Miss Hélyett. la Juive, le Petit duc, la Fille de Madame Angot, la Mascotte, Giroflé-Girofla, les Saltimbanques, le Jour et la Nuit, le Cœur et la Main, Si j'étais Roi !* bien d'autres qu'il est superflu d'énumérer ; mais encore, parmi les partitions moins courantes et depuis quelques temps abandonnées : *Cliquette*, de Varney, qu'on n'avait pas vue depuis 1893 ; *la Femme à Papa*, d'Hervé ; *le Droit du seigneur*, de Vasseur ; et surtout *la Princesse des Canaries* et *les Cent Vierges* de M. Charles Lecocq, abandonnées depuis 1883 et 1885.

Au Théâtre des Arts, rouvert à son tour, on a vu repasser *la Traviata, les Cloches de Corneville, le Trouvère, Gillette de Narbonne, la Mascotte*, un mélange attrayant d'opéra, d'opéra-comique et d'opérette, gage d'un travail également intensif. Mais la musique a eu tort, ensuite, pour longtemps.

Apollo, également, un peu plus tard, a repris vie, mais suivant la coutume des pièces nouvelles jouées sans interruption jusqu'à épuisement du succès. *La Cocarde de Mimi Pinson*, gentille anecdote sentimentale à épisodes guerriers (vus de loin), œuvre de MM. Ordonneau et Gally, a donné à M. Goublier fils l'occasion de nombreuses et aimables valses, enlevées avec une verve facile, et chantées avec brio par Mlle Syril (25 novembre 1915).

Ce premier grand succès épuisé, une reprise de *Madame Boniface* a suivi (29 mars 1916), d'autant plus intéressante, que la jolie partition de Lacôme, après un grand succès à l'origine, n'avait pas été réentendue depuis ses représentations des Bouffes en 1883 et 1884. Mlle Syril, MM. Élain et Massart en rendirent avec verve la gaîté et la grâce légère. Puis une nouvelle œuvre de M. Goublier fut applaudie : *La Demoiselle du Printemps* (17 mai) ; Mlles Vaultier, Guitty, MM. Beauval, Élain, Massart..... en étaient les interprètes. Enfin, avec la rentrée d'automne (18 novembre), M. Félix Fourdrain a fait entendre une comédie en musique : *Les Maris de Ginette*, où l'occasion ne lui a pas fait défaut de plusieurs gentils duettos, d'une chanson heureusement rythmée, de quelques danses. Mlle Mariette Sully reparut dans le rôle principal, entre MM. Élain et Massart, sans oublier M. Galipaux, rôle à côté mais joie de la pièce.

D'autres scènes, qui ne s'ouvrent qu'occasionnellement à la musique, ont donné des nouveautés qu'il convient de signaler.

Tel le Palais-Royal, où parut (le 14 janvier 1916) une très spirituelle et gracieuse comédie de MM. Hennequin et P. Weber, *Le Poilu*, histoire de mariage entre filleul et marraine de guerre, avec difficultés et imbroglios habituels pour se voir ensuite, malgré la consigne, — pour laquelle M. Maurice Jacquet a écrit une fine petite partition, joliment tournée, très opéra-comique, qui fut en outre chantée avec goût et brio par Mlle Yvonne Printemps et M. Defreyn. Les couplets du jeune officier sur le portrait de sa grand'mère, ses deux duettos avec sa gentille marraine, le terzetto du second acte, entre le colonel et les deux officiers, autant de pages bien venues et conçues dans les meilleures proportions.

Une reprise, aux Bouffes (le 29 juillet), remplaça M. Defreyn par M. Tarquini d'Or, excellent à son tour, et d'une diction charmante. Ce fut presque une surprise, pour qui ne l'avait entendu qu'à Trianon et dans des rôles marqués comme celui, le même soir, de *la Farce du Poirier*, un petit acte inédit de M. Claude Terrasse, où un vieux conte du Moyen-Age, de mari trompé et content, est adroitement mis en scène et transposé en musique. Ici M. Tarquini d'Or était entouré de M. Pasquier et Mlle Laugée.

Au Théâtre Sarah-Bernhardt, l'occasion de représentations vertigineuses et parodiques de Fregoli fit mettre en scène, pour achever la soirée, un acte signé Jeanne et Dallix, musique d'Henri Contesse, *Pepita*, mais d'un genre bien différent. Histoire rapide de contrebandier traqué, de belle fille prise entre son amant et le gendarme qui le poursuit ; partition ambitieuse et mouvementée, tout le monde meurt, pour finir (12 septembre : MM. Nuibo et Mazzo, Mlle Cebron-Norbens).

Au Gymnase, les interprètes du *Poilu* se sont rencontrés de nouveau pour chanter encore de la musique de M. Jacquet. Mais *la Petite Dactylo* ne valait ni la comédie ni la partition du *Poilu :* cette concordance est assez naturelle. Le dernier acte pourtant en relevait heureusement le style facile : M. Defreyn et Mlle Printemps le chantèrent avec esprit (21 octobre).

Revenons un peu en arrière, pour signaler une

matinée de bienfaisance, donnée au Théatre Réjane (le 29 mars 1916), qui a été l'occasion d'une « première » musicale, d'un genre assez nouveau Il s'agit d'une sorte de monologue lyrique : *la Fête de Pippa*, tiré d'un poème de Robert Browning et mis en musique par un jeune compositeur américain, M. John Beach. — Pippa, jeune ouvrière Vénitienne, n'a qu'un jour de vacances par an. Il s'agit d'en bien profiter. Elle se lève, va voir le temps qu'il fait, évoque les beaux paysages de son enfance, rit avec le rayon de soleil qui joue sur ses mains baignées dans l'eau, chante l'amour qu'elle ne connaît pas encore mais qu'elle devine, qu'elle surprend autour d'elle : ici, celui de deux amants; là, celui de deux jeunes époux...., mais aussi, dans tel intérieur paisible, l'amour maternel, qui lui a manqué, pauvre orpheline, et l'amour divin, qui monte au ciel sous les voûtes de l'église.... Et c'est sur un hymne à la beauté du ciel et de la terre qu'elle sort enfin. — Une jolie ouverture, délicatement orchestrée, annonce ces différents thèmes, que l'artiste évoque ensuite tour à tour, en les jouant. Cette artiste était Mlle Suzanne Cesbron (dont le retour récent à l'Opéra-Comique nous a permis d'apprécier, dans *Manon*, dans *Louise*, dans *la Tosca*..., son art exquis, la perfection même). C'est assez dire que ce fut un régal de connaisseur que cette charmante incarnation d'une heure. Il est impossible de mettre en valeur, avec plus de tact, de grâce et de distinction. les sauts de pensée de cette âme ingénue de Pippa; comme on ne saurait trouver voix plus sûre, plus expressive et plus souple, pour en traduire les candides émotions.

Pour être complet, nous noterons enfin : à l'Ambigu (7 novembre), une très amusante reprise de *la Roussotte*, de Lecocq et Hervé. Ce fut une des pièces du répertoire d'Anna Judic, où la part de la musique se bornait presque aux nombreux couplets qu'on lui faisait chanter. Mlle Pierly les a détaillés avec verve, et sa voix de mezzo, sonore et de tenue parfaite, serait digne de l'une de nos grandes scènes. — Au nouveau petit théâtre Caumartin (le 27 octobre), une reprise de la piquante *Chonchette*, de Claude Terrasse, avec Alice Bonheur, qui l'a créée, et Henri Fabert. — Aux Variétés (le 23 juin), une reprise de *Mam'zelle Boy-Scout*, de Goublier, avec Mlle Gina Féraud, MM. Tarquini d'Or et Pasquier. — A l'Olympia (le 7 avril), *Une aventure de Mme Favart*, petit acte de L. Boyer avec musique de H. Delorme. — Au Cagibi (le 22 juillet), *la Rose de Suzon*, un acte d'Alexandre Michel. Aux Folies-Bergère (le 7 octobre), *l'Archiduc des Folies-Bergère*, dont la musique est de Louis-Ganne.

H. de C.

Les concerts Colonne-Lamoureux

Saison 1915-1916

Ce n'est pas sans modifications profondes que la vie musicale s'est adaptée à l'état de guerre dans lequel nous vivons depuis plus de deux ans. L'une des plus remarquables fut la fusion des deux principaux orchestres qui, courtois rivaux, distribuaient, dominicalement, les joies musicales au public parisien. Ces deux associations : Colonne-Lamoureux, considérablement réduites par l'appel aux armes des hommes les plus jeunes, mirent en commun leurs unités restantes : musiciens plus âgés, ou dispensés, quelques dames, et, confiant leurs destinées aux deux artistes éminents qui les dirigent : MM. Chevillard et Pierné, elles s'installèrent salle Gaveau pour reprendre leurs séances.

Le public répondit à l'appel et, depuis, il a fidèlement suivi les concerts. Les premières exécutions, quoique bonnes, montrèrent un peu de flottement; les musiciens n'étaient pas, respectivement, habitués à leurs partenaires; la présence alternative des deux chefs d'orchestre les déroutait un peu. Aujourd'hui, toute gêne a disparu; l'orchestre a repris son aplomb, son élan, sa belle sonorité et cette vie commune qui porte un même sentiment musical du pupitre du chef au plus modeste des exécutants.

Les programmes se ressentirent aussi et premièrement de cette mise en train. On les devinait composés avec le souci d'éloigner l'école allemande, pour ne pas alarmer un patriotisme devenu très susceptible, et celui de la garder, au moins en partie, afin de ne pas négliger l'apport des maîtres classiques et de profiter des connaissances acquises par les musiciens familiers de ces maîtres. Des deux tendances naquit un compromis : on écarta résolument le dieu encombrant des dernières années : Richard Wagner, puis tous les modernes, et on garda, de Haydn à Schumann, les grands représentants de l'art classique et romantique.

L'école russe continua d'être favorisée avec Balakirew, Borodine, Glinka, Moussorgsky et Rimsky-Korsakow. Deux Espagnols figurèrent sur les listes : Albeniz et Turina. Pour le reste, les maîtres allemands, et des compositeurs français, fournirent le fond. Il est impossible de découvrir l'ordre qui préside à l'établissement de ces programmes; aucun souci d'école, aucune préoccupation historique ne paraissent guider leurs auteurs. Est-ce le minutage des pièces qui permet de les inscrire? On l'ignore. Tout cela est jeté en pâture, pêle-mêle, à un public

docile, on n'ose écrire : gobeur, qui accepte, sans surprise, les menus les plus divers, d'un hétéroclitisme quelquefois bien déconcertant.

Au début, il fallut donner quelque aliment à un enthousiasme patriotisme trop justifié par les terribles événements qui se déroulaient sur un moins paisible théâtre que la petite salle Gaveau; l'exécution de la *Marseillaise* devint obligatoire; puis, la répétition amenant la lassitude, elle fut supprimée, mais la saison ne devait pas se terminer sans que, dramatique et théâtrale, Mlle Chenal ne lançât, de sa voix brillante et solide, les accents de Rouget de l'Isle à un public debout, frémissant et exalté. Auparavant, je veux dire, dans les séances précédentes, quelques compositions de circonstances avaient trouvé place : La *Berceuse héroïque*, de M. Debussy, qui ne parut pas, en cette page, avoir pris parti entre le bercement et l'héroïsme; l'*Ouverture héroïque* et *triomphale* de M. Kunc; les *Impressions de guerre : jours tragiques* et *jours glorieux* de M. Gaubert, quoique non dépourvues de valeur, ne marquèrent sans doute pas une date dans l'histoire de la musique. Les *Funérailles d'un soldat* de Mlle Boulanger, empruntées à une page ironique et cruelle, de Musset, n'étaient peut-être pas bien en situation. Les *Cathédrales* de M. Pierné, œuvre toute d'actualité, amenèrent une excellente interprète : Mme Vallin-Pardo. De M. F. Casadesus, la *Chanson du soldat perclu* et *Vendanges guerrières*, mélodies vigoureusement orchestrées et d'une pâte solide, rappelèrent au public les horreurs de l'invasion.

Et tout le reste fut sérénité. Il est à remarquer que les compositeurs modernes semblent, de plus en plus, préférer à la coupe classique et fixée de la symphonie, celle, plus libre, du « Poème Symphonique, » de la « Fantaisie pour orchestre, » et de la « Suite. » L'ensemble est souvent soutenu par un poème chanté, ou simplement proposé, comme canevas, à l'imagination des auditeurs.

Une autre et très importante constatation est celle de l'évolution marquée de la langue musicale. Les rapports de la tonalité classique sont, volontairement, troublés, transgressés, par les compositeurs actuels. Ceux qu'on pourrait appeler les « pleinairistes » de la musique semblent prendre un plaisir subtil et particulier à des notations presque étrangères au domaine musical tel qu'il a été délimité par les harmonistes; sous prétexte d'imitations, ou de stylisations, des voix de la Nature, ils usent d'un vocabulaire sonore dans lequel le frémissement, le frôlement, le glissement, l'écart des registres, la dissonance-fausse-note, savamment calculés, deviennent les éléments d'une inquiétude auditive qualifiée, par les initiés, de plaisir rare, ce qu'on ne peut leur contester, et de progrès, ce qui demeure plus discutable.

Les deux dernières séances furent tout tout à fait sensationnelles. Le vénérable maître Saint-Saëns y figura comme auteur, interprète (avec M. Pierné il donna une exécution de son beau *Scherzo* à deux pianos), et chef d'orchestre. MM. Fauré, Bruneau. Chevillard, Dukas, Erlanger, d'Indy, Pierné conduisirent, le même jour, leurs œuvres à tour de rôle et donnèrent une idée, forcément incomplète, mais éclatante, de la vitalité, de la robustesse, et de la variété de notre moderne école française.

* * *

Saison 1916-1917

Il est difficile de porter un jugement sur une saison de concerts en cours. Elle semble, jusqu'à présent, plutôt consacrée aux musiques des alliés, avec un souci de produire leurs écoles dont, au moins l'intention, est louable. Les Russes, déjà connus, les Italiens, les Belges, les Anglais, voire les Espagnols, et même les Serbes, nous ont été successivement présentés. Peut-être pourrait-on, sans remonter à la période médiévale, qui surprendrait beaucoup de gens, faire aussi une incursion dans le domaine de la musique française, retrouver quelques-uns de ses compositeurs dont le nom seul dort au fond des mémoires sans que jamais une œuvre d'eux ait été produite. Les premiers mois de 1917 nous réservent-ils cette surprise? Il y faudrait un peu de travail, de recherches, et une volonté de glorification de la musique nationale qui ne peut manquer au meilleur de nos orchestres.

M. Daubresse.

Décembre 1916.



Les Concours du Conservatoire national de musique et de déclamation

ANNÉES 1915 ET 1916

1915

COMPOSITION MUSICALE
(Prix de Rome)

Le concours n'a pas été ouvert

CONTREPOINT

1ers prix : Mlles Dedieu-Peters, Bossus, Cammas, Soulage.
1ers accessits : Mlle Meuret, MM. Rose et Saunier.
2es accessits : Mlles Wellenreuther et Gérard.

HARMONIE

Hommes :
1er prix : Cariven.
2es prix : Gaujac et Bernard.
2e accessit : Steck.

Femmes :
1ers prix : Mlles Boynet et Lefébure.
1er accessit : Mlle Bonigen.
2es accessits : Mlles Gondeman et Demarquez.

FUGUE

1ers prix : Mlles Canal, Nagel.
2e prix : Mlle Guyot.
2es accessits : MM. Menu, Milhaud.

SOLFÈGE

Hommes :
1res médailles : Roubaud, Bigerelle, Gaullet, Ericourt.
2es médailles : Mantez, Chardon, Roux, Moreau, Lefebvre, Manouvrier, Pétain.
3es médailles : D'Harcourt, Defay, Hardy.

Femmes :
1res médailles : Mlles Devriès, Cacheux, Chassigneux, Hamburg, Ambroise, Cools, Coulon, Hennebains, Strauss, Darré, Burghelle, Mattern, Pierront.
2es médailles : Mlles Thoret, Espir, Lehéricy, Salomon, Menu, Theis, Capdenat, Coldès, Genisson, Lafont-Saint-Gal, Nadig, Monard, Roguet, Servel, Tramblay.

1916

COMPOSITION MUSICALE
(Prix de Rome)

Le concours n'a pas été ouvert

CONTREPOINT

1er prix : Mlle Dieudonné.
2e prix : Mlle Gérard, M. Cariven.
1er accessit : Mlle Wellenreuther, M. Marchal.
2es accessits : Mlles Lefébure, Demarquez, Bonigen, M. Durand.

HARMONIE

Hommes :
1er prix : P. Levi.
2es prix : Steck, Claude Lévy.
1er accessit : Bréard.
2e accessit : Le Cunff.

Femmes :
1er prix : Mlle Plé.
2e prix : Mlle Dieudonné.
1er accessit : Mlle Grenet.

FUGUE

1er prix : M. Manas-Roger.
1ers accessits : Mlle Bossus, M. Cheval.
2es accessits : Mlles Soulage, Philippon.

SOLFÈGE

Hommes :
1res mentions : Roux, Defay, Moreau, Lauga, Manouvrier, Lefebvre.
2es mentions : Hardy, Cézard, Hanet, Hugon, Jourdan.
3es mentions : Baëtz, Petit, Ramalli, Porret, Bromet.

Femmes :
1res mentions : Mlles Cœdès, Theis, Moreau, Salomon, Schacher, Lacroix, Perrette, Rousseau, Thoret, Cargill, Derveaux, de Méo, Tramblay, D'Hilly, Cureau, Monard, Frantz, Theis.
2es mentions : Cœdès, Balestra, Taillemite, Fransès, Gibrat, Labanhie, Spapen, Roguet, Capdenat, Servel.

3es médailles : Balestra, D'Harcourt, Lacroix, Perrette, Taillemite, Cargill, Moreau, Barbier, Cacheux, Chevillard.

CHANT

Femmes :

1ers prix : Mlles Delécluse et Clavel.
2e prix : Mlle Gœrlich.
1ers accessits : Mlles Francesca, Bourguignon, Cros, Verney.
2es accessits : Mlles Diani, Viratelle, Soyer, Perrold, Jougac, Fillet, Montès.

OPÉRA

Femmes :

1er prix : Mlle Cros.
2es prix : Mlles Clavel, Delécluse.
1ers accessits : Mlles Laval, Jougac, Francesca.

OPÉRA-COMIQUE

Femmes :

1er prix : Mlle Delécluse.
2e prix : Mlle Clavel
1ers accessits : Mlles Gœrlich, Soyer.
2es accessits : Mlles Lérida, Bourguignon, Castromenos, Myrris.

PIANO

Hommes :

1ers prix : Dennery, Lazarus, Duhem.
2es prix : Bédouin, Gaillard, Reuchsel.
1ers accessits : Franck, Gentil, de Gontaut-Biron.
2es accessits : D'Ortoli, Aroca.

Femmes :

1ers prix : Mlles Durony, Khinitz, Herrenschmidt, Creyx, Lévy, Weill, Javault, Blancsubé, de Guéraldi, Girauld, Peltier et Poulet.
2es prix : Mlles Rosalès, Binecher, Brard, Gard, Lwowski, Jankelevitch, Barozzi, Gouin, Marseille, Chaudoin.
1ers accessits : Mlles Carl, Manent, Fontan, Supot, Mercier, Dubois, Ruff.

ORGUE

1er prix : Mlle Joseph.
1er accessit : M. Aeschlimann.

3es mentions : Tombeck, Goninet, Gogry, Pellas, Thivin, Durand, Le Bas, Bernheim, Cacheux.

CHANT

Hommes :

1er accessit : Winkopp.
2e accessit : Lanzone.

Femmes :

1ers prix : Mlles Gœrlich, Laval.
2e prix : Mlle Francesca.
1ers accessits : Mlles Berthon, Baye, Viratelle, Perrold, Teissier.
2es accessits : Mlles Viodé, Caron, Rosay, Hue, Armandie, Carle.

DÉCLAMATION LYRIQUE

Hommes :

1er accessit : M. Vanny.

Femmes :

Excellence : Mlles Clavel, Berthon.
2es prix : Mlles Francesca, Cros, Gœrlich, Laval, Rosay, Jougac, Lérida.
1ers accessits : Mlles Schiff, Baye, Bourguignon, Fillet, Myrris, Reutermann, Perrold, Soyer.
2es accessits : Mlles Carle, Hue, Viratelle, Teissier.

PIANO

Hommes :

Excellence : Reuchsel.
1ers prix : Gentil, Gaillard.
2e prix : Maréchal.
1ers accessits : D'Ortoli, Sentou.
2es accessits : Durand, Leonardi, Benvenuti, Prilouker.

Femmes :

Excellence : Mlle Brard.
1ers prix : Mlles Marseille, Gouin, Gard, Jankelevitch, Binecher, Rosalès.
2es prix : Mlles Carl, Contoux-Quanté, Jankowski, Fortin, La Candela, Supot, Bleuzet.
1ers accessits : Mlles Morhange, Richardot, Manent, Ruff.
2es accessits : Mlles Cordon, Lauraire, Chevillard, Jean, Brousse, Durand, Krettly, Smets.

ORGUE

1er prix : Mlle Gérard.
2e prix : M. Singery.

2e accessit : Mlle Hublé.

HARPE

1ers prix : Mlles Veyron-Lacroix, Godeau, Mion, Schlesinger.
2e prix : Mlle Amalou.
1ers accessits : Mlles Roussel, Dolne.
2e accessit : Mlle Speliers.

HARPE CHROMATIQUE

1er prix : Mlle Lhôte.
2e prix : Mlle Menu.
1ers accessits : Mlles Roux, Fourment.
2es accessits : Mlles Lafont-Saint-Gal, Hamrys.

VIOLON

1ers prix : MM. Bouillon, Sœtens, Mlle Calzelli, M. Gasselin, Mlle Husson de Sampigny, M. Ferret.
2es prix : M. Stenger, Mlle Morselli, M. Lévy, Mlle Pouant, M. Bouillon, Mlles Curti et Esnard, M. Volant.
1ers accessits : Mlle Hersent, M. Benedetti, Mlles Combarieu, Capelle et Zimmermann.
2es accessits : M. Ghilévitch, Mlles Bréval, Kanter, Joviaux, M. Mignot, Mlle Nito.

ALTO

1er prix : M. Petain.
2es prix : Mlles Wetzels et Schœnenberger.
1er accessit : Mlle Maibaum.
2es accessits : Mlles Moris et Vaultier.

VIOLONCELLE

1ers prix : MM Zighéra et Dorfmann, Mlle Laffite.
2es prix : MM. Duchon-Doris et Masson.
1ers accessits : Mlle Lewinsohn, M. Clerget, Mlle Ellis.
2es accessits : Mlles Videt, Monnier, Delorme.

1er accessit : Mlle Hublé, M. Aeschlimann.
2e accessit : Mlle Canal.

HARPE

Excellence : Mlle Amalou.
1er prix : Mlle Dolne.
2es prix : Mlles Tapella, Roussel, Blum-Picard.
1ers accessits : Mlles Speliers et Vandevelde.
2es accessits : Mlles Duroyaume et Quinet.

HARPE CHROMATIQUE

1er prix : Mlle Lafont-Saint-Gal.
2es prix : Mlles Durupt et Menu.
1er accessit : Mlle Hamrys.
2e accessit : Mlle Lemoine.

VIOLON

Hommes :
Excellence : Claude Lévy, Stenger.
1er prix : Bouillon.
2es prix : Sucher, Benedetti.
1ers accessits : Elson, Grozel, Capoulade, Schwartz, Guérin, Ghilévitch.
2es accessits : Reitlinger, Calvet, Mignot.
Femmes :
1ers prix : Mlles Henry, Isnard, Capelle, Curti, Psichari, Morselli, Zimmermann, Hersent, Pouant.
2es prix : Mlles Combarieu, Diligeon, Joviaux, May.
1ers accessits : Mlles Kanter, Nadig, Bréval, Gabrié.
2es accessits : Mlles Demirgian, Fallet, Dancie, Parsy.

ALTO

1er prix : Mlle Schœnenberger.
2es prix : Mlles Maibaum et Pascal.
1er accessit : Mlle Moris.
2es accessits : Mlles Waël, Lutz.

VIOLONCELLE

Hommes :
1ers prix : Duchon-Doris, Masson.
2es prix : Clerget, Delobelle.
1er accessit : Antoine.
2e accessit : Chardon-Montardon.
Femmes :
2es prix : Mlles Monnier, Lewinsohn, Videt.
1ers accessits : Mlles Radisse, Ellis, Delorme, Bernard.
2es accessits : Mlles Grandpierre, de Carné-Trecesson, Boutillier.

CONTREBASSE

1ers accessits : MM Robillard et Thévenin.
2e accessit : M. Brousse

FLUTE

2e prix : M Manouvrier.
1ers accessits : MM. Bigerelle et Ringeisen
2e accessit : M. Desormière.

HAUTBOIS

2e prix : M. Louet.

CLARINETTE

2e prix : M. Lefebvre.
1er accessit : M. Rouillard.
2e accessit : M Girod-à-Petit-Louis.

BASSON

1er accessit : M. Wild.

COR

1er accessit : M. Le Gay.

CORNET A PISTONS

1er prix : M. Delattre
2e prix : M. Belloy.
2e accessit : M. Plateau.

CONTREBASSE

1er prix : M Barral.
2es prix : MM. Thévenin et Brousse.
2e accessit : M Figarol.

FLUTE

1er prix : M. Manouvrier.
2es prix : Mlle Dragon, M. Bigerelle.
1er accessit : M. Desormière.

HAUTBOIS

2e prix : M. Nazzi.
1ers accessits : M. Bassot, Mlle Rey.

CLARINETTE

Excellence : M Lefebvre.
2e prix : M. Girod-à-Petit-Louis.
2e accessit : M Tournier.

BASSON

2e prix : M. Wild.
1er accessit : M. Montador.

TROMPETTE

2e prix : M. Porret.

CORNET A PISTONS

1er prix : M. Voisin.
2e prix : M. Plateau.
1ers accessits : MM. Ogez, Le Cunff.





BELGIQUE

LES MUSICIENS BELGES

pendant la guerre

Je suis bien touché de voir le *Guide musical*, le jour où il reparaît, après une longue éclipse que la cruauté des événements n'explique que trop, s'informer tout d'abord du sort des artistes musiciens Belges. Son rédacteur en chef, connaissant le cœur des lecteurs du *Guide*, a pensé immédiatement à leur désir d'être renseignés, et rassurés un peu, dans leur sollicitude pour cette armée de virtuoses, les chefs et les simples soldats, qui assuraient la réalisation des interprétations musicales si nombreuses et complexes en Belgique avant la guerre.

Où sont-ils aujourd'hui, ces conducteurs d'orchestre, ces solistes, ces chanteurs et tout ce peuple des instrumentistes, hommes et femmes, lauréats des Conservatoires, professeurs, à qui la paix jadis, dans notre patrie heureuse et riche, assurait une facile existence ? Comment vivent-ils depuis plus de deux ans ?

De ceux qui sont restés en territoire envahi ; sous le joug de fer de l'occupant abominable, hélas ! nous savons peu de chose sinon qu'il souffrent et pâtissent ! Sans doute certains cours de quelques Conservatoires et Écoles de musique ont-ils été repris tant bien que mal, par des jeunes filles et des enfants, dans des conditions que nous ignorons. — Nous avons entendu seulement des appels de détresse et nous connaissons que les comités locaux formés dans les grandes villes belges par l'assistance aux artistes ont fort à faire pour empêcher ceux-ci de manquer littéralement de tout, de mourir tout à fait de faim.

La Commission américaine *for Relief in Belgium* fait parvenir régulièrement à ces comités des subsides que nous obtenons de la générosité privée, de sources multiples, et qui forment le principal de leurs moyens d'action.

Les artistes qui ont émigré au moment de la violation barbare du sol belge par les Huns du moderne Attila se sont pour la plupart réfugiés en Angleterre où ils furent accueillis avec une bonté cordiale, où ils trouvèrent au débarqué le gîte et le couvert.

Après les premières semaines d'attente et d'incertitude, ceux qui ne rejoignirent pas notre armée s'intallèrent un peu dans le provisoire. Chacun se mit en quête d'emplois et de moyens d'existence.

Les princes de l'art, M. Eugène Ysaye, M. Ernest Van Dyck, M. Arthur Degreef, les jeunes maîtres de la virtuosité — trop nombreux pour que j'énumére leurs spécialités — n'eurent pas de peine à se faire reconnaître. Bientôt ils purent se prodiguer, avec une inlassable abnégation, pour les œuvres d'assistance et de solidarité, pour nos célébrations pratriotiques aussi. Que de fois leur concours prestigieux fut-il mis à contribution et jamais ils ne le refusèrent ! Nos artistes musiciens — je le répète et j'y insiste — se mirent avec beaucoup de *dignité* à la recherche du gagne-pain qui leur permit de renoncer, en faveur de compatriotes plus éprouvés, aux ressources de l'hospitalité britannique. Concerts, leçons particulières, cours dans les établissements, emplois dans les orchestres ou aux jubés des églises, furent peu à peu obtenus par la plupart.

Nécessité faisant loi, on vit des artistes accepter, sans croire déroger, de faire partie des « bandes » qui jouent dans les grands hôtels, les restaurants chics, les tea-rooms à la mode ou les cinémas. Le pain de l'exil leur parut moins amer dès qu'ils le gagnèrent par leur travail — même humilié.

Nos artistes firent donc de très bonne musique à Londres et dans tout le royaume britannique. Ils y relevèrent les œuvres de nos compositeurs trop peu connues. Plusieurs d'entre eux ont maintenant leur public, leurs fervents, voire leurs fanatiques....

Quelques-uns ont quitté l'Angleterre. J'en sais qui remplissent des emplois brillants en France, en Italie, en Suisse, aux États-Unis; d'autres sont restés en Hollande.

On offrit à Lamoureux de professer au Conservatoire de Salonique. Il préféra contracter un engagement de volontaire dans l'armée belge. Mais Anthony Dubois, son aîné, partit pour Calcutta ou la *vice-Reine* de l'Inde britannique lui fit proposer une situation d'avenir. *Ab uno disce omnes.*

Éparpillés, déracinés, sans se laisser abattre par la longueur et la cruauté de l'épreuve, tous ont voulu se montrer dignes de la Belgique et du prestige que son sacrifice librement consenti aux lois de l'honneur lui a partout conquis. Nos musiciens font honneur à leur patrie héroïque et martyrisée.

PAUL LAMBOTTE,
Directeur des Beaux Arts de Belgique.

L'ART DE LA PAIX

Silence! Silence!
(VERLAINE.)

Ce n'est pas sans émotion que j'écris ces lignes, à la demande de mon cher ami Henri de Curzon.

Cet aimable *Guide*, depuis si longtemps franco-belge, avait été emporté « comme la feuille au vent, » dans la tourmente qui s'était abattue sur mon malheureux pays.

Aujourd'hui, le voici qui ressuscite, précurseur de la « victoire aux ailes d'or, » et qui, vaillamment, reparaît grâce à la sollicitude d'un homme d'élite et dont l'autorité fait foi.

La tragédie et le drame sont redescendus des tréteaux et des « plateaux » pour envahir tout le monde civilisé, et l'art de la guerre a pris le pas sur l'art de la paix. Ici et là, la musique balbutie encore « pour faire vivre le petit personnel », car le grand en vit plutôt mal, ou meurt ailleurs, héroïquement; ou bien, elle s'est faite mendiante et sa noble entremise s'efforce de remplir les aumônières inlassablement tendues.

Celui qui, comme moi, aveugle et confiant, est tombé du haut de toutes les belles illusions de sa jeunesse et de son âge mûr, a doublement souffert de la barbarie qui a fondu sur l'univers. Drapée dans son étincelant manteau de musique, l'Austro-Allemagne cachait à tous ses tares et ses abjections, et nul d'entre nos musiciens n'aurait pu supposer qu'aux pays de Bach, de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Schumann, de Schubert, de Weber et de Richard Wagner, — l'éternel bouc émissaire, la grande victime en temps de paix comme en temps de guerre — l'âme du Vende et du Vandale était restée pareille à elle-même depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Il faut vraiment croire que les classes dirigeantes, malgré leur vernis de « culture », n'avaient pas été touchées par cet art pourtant sorti du sol et du peuple! Il faut croire que ces accents, les seuls accents de vraie liberté que l'on pût impunément faire entendre dans ces pays de valets, étaient incapables d'amollir, de civiliser, de grandir ces hommes de proie!

Je ne crois plus à la légende d'Orphée charmant les fauves. Tous les Orphées de cette Austro-Allemagne ont composé des chants à jamais immortels, et les fauves qui la gouvernent ont couru à leur besogne sans être touchés par un aussi sublime idéal.

En Belgique la musique garde un silence farouche. Son attitude est pareille à celle de tout le peuple, stoïquement buté, magnifique d'entêtement, d'obstination et de résignation, hélas !

Nul désespoir! Une confiance illimitée dans l'avenir, mais un renoncement à tout ce qui pourrait embellir la vie.

Sur le front boueux de l'Yser, sur le lambeau de sol inconquis, quelques musiques militaires et leurs chefs. Les Conservatoires et les écoles de musique ont rouvert leurs portes avec un personnel réduit de professeurs rentrés au pays pour ne pas laisser les élèves sans enseignement.

Quelques compositeurs de moindre importance improvisent des chants patriotiques. Depuis 1914, tous les théâtres d'opéras sont silencieux comme des tombeaux : plus d'exécutions lyriques, plus de concerts symphoniques.... Sur les places publiques, les fanfares des vainqueurs font parfois entendre les plus beaux morceaux de leur répertoire, mais c'est devant l'indifférence de la foule. Enfin toutes les voix se sont tues, si j'en excepte celles des déportés, qui clament au nez de leurs bourreaux la « Brabançonne », « Vers l'Avenir » et le « Lion de Flandre » :

Ils ne dompteront pas
Le fier Lion flamand !

Mais ces cris spontanés d'opprimés n'ont aucun rapport avec l'Art de la Paix qu'est la Musique. Drapée de deuil, celle-ci reste muette et souffre sans plainte, assise sur le seuil de son foyer silencieux, attendant l'aurore du jour de la délivrance.

Alors...., alors...., c'est-à-dire quand nous aurons vaincu les bourreaux et leurs valets, nous rendrons la parole aux seuls esprits *libres* de l'Austro-Allemagne, à ceux qui ont chanté la Joie, la Liberté, l'Amour, comme nul peuple ne les avait su chanter.

Ce rappel ne signifiera ni lâcheté, ni oubli, ni amour; nous rendrons hommage, simplement, à ceux qui en sont dignes, à ceux qui, dans ce cloaque, furent de tous temps touchés par l'étincelle Divine, et dont les accents sont un besoin à l'émotion de nos âmes.

Alors les médiocres qui se sont réjouis de profiter du temps de guerre pour faire fleurir *leur* Art de la Paix, verront leurs œuvres débiles reposer dans les cimetières des bibliothèques, des cimetières sans gloire et sans lauriers ! Et les génies de lumière rayonneront à nouveau sur le monde, d'une gloire plus épurée que jamais!...

D'ici là...., silence !

Ernest Van Dyck.



PRO PATRIA!

Voici les passages essentiels de la *Lettre ouverte* écrite par M. Maurice Kufferath en réponse à l'inqualifiable *Manifeste des Intellectuels allemands*, — et de la *Causerie* dont il la fit suivre de peu au Victoria Hall de Genève.

Lettre ouverte....

Je ne reproche pas à votre patriotisme de se révolter contre les terribles accusations dressées contre votre pays. Cette révolte, à première vue, semble tout à votre honneur. Seulement, il faudrait qu'elle attestât l'horreur que vous inspirent les crimes contre le droit commun et le droit des gens dont les vôtres se sont rendus coupables. Or, elle me paraît seulement témoigner d'une regrettable servilité spirituelle vis-à-vis de vos dirigeants, et, ce qui est plus grave, d'une *naïveté scientifique* vraiment déconcertante.

Comment, vous, hommes de science, médecins, légistes, érudits, archéologues, philologues, poètes, musiciens, pouvez-vous ajouter foi, sans contrôle aucun, sans l'ombre d'un examen critique, aux audacieux mensonges de certains de vos journaux? Nous avons sous les yeux, de part et d'autre, deux catégories d'informations et d'affirmations : d'un côté, il y a les accusations formulées contre vos adversaires; elles émanent toutes d'individus tarés, notoirement connus comme agents provocateurs ou comme espions ; de l'autre, il y a les résultats d'une enquête sévère, conduite par des personnages de la plus haute et la plus inattaquable autorité sociale et morale. Entre ces deux catégories de pièces, vous n'hésitez pas un seul moment? Vous acceptez les rapports suspects, les documents apocryphes, les lettres fausses, les prétendus aveux aussitôt démentis par ceux à qui on les prêtait; les autres, vous vous refusez à les examiner. Ainsi armés d'une conviction plus impérieuse qu'impartialement acquise, vous vous mettez à trente-deux pour crier aux nations civilisées : *Il n'est pas vrai que nous ayons voulu la guerre! Il n'est pas vrai que nous ayons criminellement violé la neutralité de la Belgique! Il n'est pas vrai que nos soldats aient fait ceci et cela....!....*

.... Que vous formiez entre vous des cénacles d'admiration où vous vous reconnaissez mutuellement du génie et proclamez continuellement que l'Allemagne est supérieure à toutes les nations, le mal n'est grave que pour vous : il vous couvre aux yeux des esprits sensés d'un ridicule plutôt fâcheux!

Vous voudriez faire partager cette opinion au monde entier. Cette prétention est déjà excessive ; mais, en outre, vous voulez la lui imposer par le fer et par le sang. Eh bien, Monsieur, le voilà, le cas nettement caractérisé de monomanie dangereuse et de folie agressive! Vous êtes malades, Messieurs, mentalement malades. Vous l'êtes — et depuis longtemps; — à ce point que vous ne vous êtes pas aperçu de l'irritation croissante et de la sourde colère qui, depuis des années, s'accumulent contre vous du Nord au Midi et de l'Est à l'Ouest de l'Europe !

La formidable coalition de peuples qui se dresse en face de vous eût-elle pu se former, si vous ne les aviez, l'un après l'autre, froissés tous par l'arrogance hautaine de vos prétentions et le manque de tact de vos procédés ? Le sentiment de l'humanité toute entière aurait-il pu se soulever contre vous avec une si accablante unanimité, si votre cause était celle des libertés, du bon droit et de la justice ?....

.... Mais que vous importe! Votre folie d'orgueil est telle que ce déchaînement universel de réprobation ne semble pas vous troubler. Vous êtes infaillibles! Tout est mensonge en dehors de vous! Vous seuls possédez la vérité! Vous seuls êtes les Justes ! Il n'y a point de brutes sauvages chez vous, il n'y en a que chez les autres nations. On nous l'a fait solennellement entendre : criminels, les pauvres paysans des Flandres et de la Wallonie qui ont cru pouvoir défendre leurs fermes et leurs champs assaillis sans provocation ; criminelles, les jeunes filles et les femmes qui ont tenté de repousser les entreprises odieuses des émules de votre baron von Förstner; criminels, les citadins incorporés régulièrement dans nos milices citoyennes et qui ont fait héroïquement le coup de feu dans les rues de leur cité envahies ; criminels aussi, les magistrats communaux qui n'ont pas pu payer les formidables contributions de guerre que leur imposaient illégalement des soudards ivres ; criminels encore, les chefs d'industrie et les banquiers qui refusèrent de vous livrer le numéraire de leurs caisses! Et tous ces gens-là, vous les avez fusillés, brûlés vifs, pendus, après avoir mis à sac, bombardé et incendié pauvres hameaux, bourgades paisibles, villages opulents, villes ouvertes, cités industrielles, tout ce que vous avez rencontré! Ce n'était que justice ! La conduite de ces Belges avait été « barbare et criminelle » (1) ; et il avait bien fallu que le « héros allemand » défendît contre ces sauvages, la discipline et la civilisation germaniques, représentées par votre infaillible armée ! La vie d'un fusilier poméranien est plus précieuse que les plus purs chefs-d'œuvre de l'esprit humain ! Il ne faut pas qu'on fasse aux Allemands ce que les Allemands font aux autres ! Vous nous le faites clairement comprendre : aux frontières de la Prusse Orientale et de la Galicie, les Cosaques — au dire de vos journaux — auraient passé par les armes les paysans prussiens ou galiciens qui leur résistaient ; ils auraient rasé les villages où ils avaient été reçus à coups de fusils et de fourches ; en un mot, ils se seraient conduits exactement comme les Allemands en Belgique et dans l'est de la France. Je lis dans votre manifeste que les Cosaques sont des sauvages et des criminels ! Mais alors, les Allemands l'étaient donc aussi en agissant comme ils l'ont fait en Belgique, en Lorraine et en Picardie ?

Ah ! que voilà un raisonnement absurde et digne des races inférieures ! Ce qui est permis aux Allemands n'est pas permis aux autres peuples ! Le droit des gens n'est pas le même pour tous! Les lois conventionnelles de la guerre ne doivent être rigoureusement observées que par les armées que les Allemands combattent. Les Allemands seuls ont le droit de n'en tenir aucun compte. Ils peuvent les violer, ils ont même le devoir de les violer. Traités, conventions, que signifie tout cela ? *Chiffons de papier*, le mot d'ordre est tombé de haut !

Laissez-moi admirer la force irrésistible de cette logique, dont rougirait, sans doute, le grand penseur et le profond analyste qu'était votre Emmanuel Kant !

Vous avez, dans votre *appel aux nations civilisées*, une façon de présenter les faits qui désarme toute contradiction. Ordres du jour à vos troupes qui révèlent le dessein nettement arrêté de détruire pour détruire ; lettres de soldats à leurs parents ou amis en Allemagne qui confirment les vols, les pillages, les massacres de civils systématiquement accomplis ; aveux de coupables pris sur le fait ; témoignage plus irrécusable encore des ravages et des ruines qui jalonnent les routes où vous avez passé ; toute cette écrasante accumulation de preuves de votre barbarie n'est à vos yeux d'aucune pertinence, comme on dit au Palais. Vous niez effrontément, audacieusement : *Il n'est pas vrai !* Cela doit suffire! Les œuvres d'art sciemment mutilées, les bibliothèques précieuses livrées aux flammes, les archives irremplaçables dispersées au vent, les établissements scientifiques anéantis, les églises saccagées, nos antiques hôtels de ville détruits en tout ou partie, le sol tout entier de riches et populeuses contrées transformé en un immense lac de sang, en un amas de décombres fumants ; qu'ont fait de plus les Vandales et les Huns pour avoir mérité l'exécration dont la mémoire des hommes les poursuit encore

(1) Voir la lettre de Guillaume II au Président des Etats-Unis : « *Mon cœur saigne.* »

après quinze siècles? Et vous vous étonnez que l'on vous compare à eux ? La domination du monde, la *Weltherrschaft*, hantait les rêves du barbare Attila, comme elle hante, depuis combien d'années, l'esprit de vos philosophes, de vos historiens et de vos hommes d'État ! Similitude frappante d'ambition et d'appétits ! C'est vous offenser que de la faire remarquer !....

.... Mais je m'arrête ! Il serait long de relever toutes les extravagances que renferme votre manifeste. Comme citoyen belge, je me bornerai à celle qui nous concerne particulièrement ; elle n'est pas la moins extraordinaire. « *Il n'est pas vrai,* osez-vous dire, *que nous ayons criminellement violé la neutralité de la Belgique.* » Voilà ce qu'on peut appeler un véritable comble ! La Belgique demandait à être violée : *elle était de connivence avec la France et l'Angleterre,* — avec l'Angleterre en particulier, — si bien préparée à la guerre qu'elle n'a pas pu envoyer de secours efficace au malheureux petit pays qui invoquait son aide et qu'elle a dû laisser traîtreusement égorger et anéantir !

Ah ! vous possédez une belle mentalité à Berlin ! « Pourquoi les Belges ne nous ont-ils pas laissé passer sur leur territoire ! C'était si simple ! On les eût indemnisés ! » Ainsi parlent sans vergogne vos gazettes. J'ai lu cette réflexion et je l'ai entendue vingt fois dans la bouche de gens qu'inspirent les nobles principes de vos hommes d'État. Le Luxembourg sait ce qu'il en coûte de se fier à vos promesses et d'accepter, contraint et forcé, les marchés que vous offrez ! Notre honneur, tout au moins, est sauf, si notre indépendance est momentanément perdue ! Mais vous êtes tombés à cette bassesse de ne plus comprendre le sentiment de l'honneur, la droiture, la fidélité à la foi jurée, la loyauté internationale ! On vous paie, vous marchez ! C'est cela, la *Kultur* que vous nous proposez !

Pauvre Belgique ! Si accueillante, si largement ouverte à tous, si clémente naguère à vos réfugiés politiques, si généreuse à l'égard de vos savants et qui, jusqu'à la veille de l'abominable attentat, exaltait encore, sans arrière-pensée, avec une fraternelle cordialité, vos artistes qu'elle couvrait d'or et de lauriers ! Payée de la sorte de l'imprudente confiance qu'elle eut en vos hypocrites assurances ! Accusée, par surcroît, de la plus téméraire et de la plus stupide des duplicités !....

.... O fierté des esprits libres, indépendance de la science et de la pensée allemandes, combien lointaines illusions !

Je suis seul, Monsieur, loin de mon pays, dans l'impossibilité de communiquer avec mes confrères de l'Académie royale de Belgique, avec nos penseurs, nos poètes et nos artistes, dispersés je ne sais où ? Mais tous, j'en suis sûr, je le sens, mon cœur me le dit, tous, sans exception, unissent leurs voix à la mienne pour réprouver le stupéfiant manifeste qui porte, hélas, avec votre signature, celle des intellectuels de l'Allemagne actuelle. Il n'y a pas lieu de vous en féliciter.

Maurice Kufferath,
de l'Académie Royale de Belgique.

Genève, le 15 octobre 1914.

La Belgique intellectuelle et artistique

Un frémissement douloureux me saisit, au moment de prendre la parole, en pensant à mon pauvre pays. Malheureuse et pitoyable Belgique ! Martyre du droit violé et de la liberté désarmée ! Belgique si prospère et si florissante naguère, si joyeuse de vivre sa vie pacifique et laborieuse partagée entre les arts et l'industrie, dans quelle détresse vous la voyez se débattre, dans quel état de dévastation et de ruine !

Elle n'avait provoqué aucune puissance. Insouciante du danger qui la menaçait depuis longtemps, elle ignorait presque tout de « l'art de la guerre », — « le grand art » qui atteste la plus haute culture, au dire des sophistes qui font aujourd'hui la loi ! Elle se confiait dans la sécurité des engagements pris solennellement « au nom du Dieu tout-puissant ! » Elle n'avait pas le droit de douter de la valeur des signatures apposées au bas des traités garantissant à perpétuité son indépendance et sa neutralité ! Elle croyait à l'efficacité de ces « chiffons de papier ! »

Elle méritait son sort ! Tant de simplicité appelait un châtiment !

. . . .

Il me revient une plaisante anecdote qui se rattache aux courants d'idées en jeu dans le formidable conflit du moment !

C'était en 1876, à Bayreuth. J'étais là avec un grand nombre de compatriotes accourus comme moi aux premières représentations de l'*Anneau du Nibelung* et à l'inauguration du Théâtre-Wagner. — Les Belges ont été des wagnériens de la première heure. — Invités, un soir, par le maître, dans sa villa de *Wahnfried* où il donnait une réception d'adieux à l'issue des représentations, Richard Wagner nous reçut avec sa bonne humeur et sa cordialité simple, à l'entrée du grand salon. Nous étions une dizaine, appartenant tous au monde des arts. Comme notre ami commun, le grand pianiste Louis Brassin, nous présentait à lui, Wagner

ne put réprimer un mouvement où il y avait de la surprise et, peut-être, un peu d'agacement; et, se retournant vers Brassin, il s'écria en riant : « Comment, il y a tant de Belges que çà ! J'en ai déjà reçu beaucoup ! Et il en vient toujours ! Et il en vient encore ! Est-ce que *ce serait une race* ? »

La question est caractéristique et le mot m'est resté : *Une race?* R. Wagner était alors tout imbû des idées très contestables du comte Gobineau sur l'*Inégalité des races humaines*. Vous avez connu ici, en Suisse, cet écrivain d'une rare distinction, puisqu'il fut attaché à la légation de France à Berne. C'est dans les milieux scientifiques de cette ville, très préoccupés alors des théories darwiniennes sur la sélection naturelle, qu'il puisa les premiers éléments de son grand ouvrage, publié en 1864, dans lequel il tentait d'établir qu'il y avait une race supérieure, la race *indo-germanique*, à laquelle revenait de droit la domination du monde Il ne fallut pas beaucoup de temps pour que cette idée, un peu vague et bien générale, prît en Allemagne une forme plus précise et devînt l'affirmation catégorique de la supériorité des *Germains* tout court. C'est dans ce sens que R. Wagner l'adopta.

Avec l'aide de la communauté très active groupée autour de lui, cette idée, qui flattait singulièrement l'orgueil allemand au lendemain des événements de 1870, se répandit avec une rapidité incroyable. C'est le noyau et le germe de toutes les théories qu'on a vu surgir en Allemagne, dans ces dernières années, et qui finissent toutes par ramener à un simple phénomène zoologique les grandes évolutions de l'histoire. Selon qu'il possédera dans ses artères un peu plus ou un peu moins de globules de sang germanique importé, il y a quinze siècles, par les tribus venues du Rhin et du Danube, un peuple sera ou ne sera pas apte à jouer un rôle prépondérant dans le monde.

N'ai-je pas lu récemment dans un livre qui ne vous est certes pas inconnu, bien qu'il soit indigeste et confus à force d'érudition — *La Genèse du XIXe siècle*, par Houston-Stewart Chamberlain, l'un des gendres de Wagner — que la Renaissance italienne, cette exquise floraison d'art souple, élégant et fort, tout imprégné de latinisme, nous en sommes redevables à l'atavisme germanique des populations du nord et du centre de l'Italie !

Un autre germaniste, le Dr Ludwig Woltmann, est allé plus loin encore, et avec une imperturbable assurance, n'a pas hésité à enrôler dans la famille allemande tous les grands maîtres de l'Italie : Giotto, Dante, Léonard de Vinci, Le Tasse, Michel-Ange, et après ceux-là — ne vous pâmez pas ! — Voltaire et Jean-Jacques Rousseau, Berthelot, Gounod, Rodin et même M. Camille Saint-Saëns.

Je ne sais pas ce que Wagner penserait aujourd'hui de ces divagations, mais j'imagine qu'il n'aurait pas été autrement surpris du développement extravagant donné aux idées de Gobineau. L'Allemagne a toujours été le pays du paradoxe. Un savant paradoxal en trouve toujours un plus paradoxal qui l'admire et le supplante.

De paradoxe en paradoxe, avec l'audace qu'on ne peut leur refuser, mais aussi avec cette inconscience de l'absurde et du ridicule qui leur est propre, ces savants nous ont conduits jusqu'à ces monstrueuses théories *sur les droits du plus fort* dont l'application a déchaîné dans le monde la catastrophe la plus effroyable que l'imagination des hommes ait jamais pu concevoir !

Le clair et lumineux bon sens d'Ernest Renan, depuis longtemps, et par avance, avait fait justice de ces rêveries confuses et malsaines. « C'est une grave erreur, disait-il, de confondre la *race* avec la *nation* et d'attribuer à des groupes etnographiques et même simplement linguistiques une souveraineté analogue à celle des peuples réellement existants. » Il disait cela dans une conférence faite en 1882 à la Sorbonne, qu'il faudrait relire à cette heure, car elle est de la plus palpitante actualité !

Renan, en examinant les gros problèmes que soulèvent toutes ces thèses plus ou moins heureusement appuyées sur des déductions scientifiques, posait cette question, la question essentielle : « Qu'est-ce qu'une nation ? » Et il répondait ainsi : « *L'homme est tout* dans la formation de cette chose sacrée qu'on appelle un peuple. Rien de matériel n'y suffit. Une nation est un principe spirituel, résultant des complications profondes de l'histoire, une *famille spirituelle*, non un *groupe déterminé* par la configuration du sol. *L'essence d'une nation* est que tous les individus qui la composent aient *beaucoup de choses en commun*. »

Que ce mot est heureux et vrai ! « *Avoir beaucoup de choses en commun.* » Nous autres Belges, nous sommes particulièrement instruits pour en apprécier la justesse lumineuse. Je ne puis m'empêcher de croire et de proclamer que, dans la longue suite des siècles, il n'y a pas un autre groupe national qui ait autant que les Belges « beaucoup de *choses* — et de *grandes choses — en commun*. »

.... Rien ne cimente l'union des hommes et n'établit solidement ces fières autonomies, autant que les souffrances subies pour la même cause. Le souvenir qui en reste ranime les courages au moment du péril, et quand le danger est conjuré, ce souvenir stimule encore les énergies et les volontés qui s'emploient à la réfection des foyers détruits.

A chacune des périodes néfastes traversées, a succédé chez nous une ère de relèvement matériel et

moral qu'on ne voit nulle part se produire avec un tel ressort.

Toutes ces petites villes dont les noms remplissent depuis quelques jours les bulletins de guerre : Dixmude, Furnes, Ypres, Nieuport, Thielt, Courtrai, Bruges, toutes étaient, dès le XIII[e] siècle, des cités populeuses et florissantes, de grands centres industriels et commerciaux où affluaient les trafiquants de toutes les parties du monde. Je ne puis penser sans frémir à tous les désastres, à jamais irréparables, qui s'accumulent en ce moment sur cette région glorieuse entre toutes! Il y avait là, l'une à côté de l'autre, des merveilles d'art, dans le paysage le plus somptueux qui se puisse rêver.

Imaginez une plaine immense où la vue, à travers de beaux bouquets d'arbres, s'étend à quinze et vingt kilomètres à la ronde. Le regard s'y reposait sur les prairies vertes, d'un vert riche et profond comme d'un tapis de velours étalé sous un ciel lumineux, d'un bleu infiniment délicat, sans cesse varié et mouvementé par le vol, lent ou rapide, des nuages légers que chasse la brise de la mer proche et qu'irise de ses mille nuances le prisme formé par les rayons du soleil traversant la brume fluide et transparente dont tous les objets sont enveloppés.

Par les belles journées de juin ou les clairs midis de l'automne, c'était un spectacle unique de contempler ces vastes espaces, animés par d'innombrables troupeaux de bœufs et de vaches à la robe tachetée de blanc, de noir et de roux; et plus loin, pareils à des bouquets de fleurs posés sur le tapis des mousses, — disséminés et cependant proches les uns des autres, — les villages, les bourgs et les grandes fermes aux murs irréprochablement blancs surmontés d'amples toitures de tuiles rouges, d'un rouge ardent et chaud, se tassant au long des allées qui bordent les routes et les canaux. Dans cette admirable campagne, les eaux placides et immuables des canaux, des petites rivières et des mares, réfléchissant la splendeur d'un ciel toujours changeant, jetaient encore au milieu de la plaine la note lumineuse et gaie d'un second foyer de clarté et d'azur.

Bien des fois, au retour des voyages en des contrées plus favorisées de la nature à d'autres points de vue, — dans le Midi de la France et en Italie, — bien des fois, j'ai revu ce fastueux tableau, jamais je n'ai éprouvé de désillusion.

Puis, à l'entrée dans les villes, c'était un autre étonnement : après avoir longé des maisons basses, sans style et sans caractère, alignées des deux côtés de la chaussée et des rues, tout à coup, sur une place, surgissaient de superbes monuments : une grande église gothique à la tour massive surmontée quelquefois d'une flèche ajourée, plus souvent coiffée d'un bulbe d'une fantaisie étrangement amusante ; et à l'intérieur, partout des joyaux d'art inappréciables, tableaux de grands maîtres, pierres tombales sculptées, tombeaux de princes et de seigneurs, retables en bois ciselé, jubés de marbre ou d'albâtre découpés en dentelle, vitraux anciens aux colorations profondes et vives qu'aucun émailleur moderne n'a pu retrouver ; plus loin, en face de léglise, *l'Hôtel de ville, la maison communale*, étageant fièrement ses deux ou trois rangées d'ogives par-dessus les arceaux élégants d'une galerie ouverte ou d'un balcon ; et enfin, accolé à la maison communale, ou se dressant isolé, le *beffroi*, la tour du guet, haute de soixante à soixante-dix mètres, symbole altier et fière affirmation des franchises de la cité et des libertés communales....

C'étaient d'actifs foyers d'art et de culture, toutes ces cités d'autrefois. C'est là que s'ouvraient de magnifiques écoles dont le rayonnement s'étendait sur les pays voisins. On oublie trop aisément que c'est aux moines des abbayes de Tongres et de Saint-Trond, et à un évêque de Tournay, Philippe Mouskès, que l'on doit les plus anciennes chroniques rimées, légendaires ou historiques, que possède la langue française ; que c'est le Hainaut qui donna à la France ses premiers historiens : Philippe de Commines et Jean Froissart ; que c'est à Mons, — pour la Cour de Bourgogne, — que rima le doux et grand poète champenois Chrétien de Troies ; que c'est, pour cette Cour encore, que travaillèrent les précieux orfèvres et dinandiers du XIV[e] siècle, que calligrafièrent d'admirables missels les miniaturistes de l'école de Bruges ; que c'est de cette école que sortirent les frères Van Eyck, initiateurs de la peinture à l'huile, puis Memling, puis Hugo van der Goes, puis Roger de la Pasture, Thierry Bouts, Mabuse, Quentin Matsys, un peu plus tard, la dynastie des Breughel, toute cette admirable école des primitifs flamands.

En même temps, prenait naissance sur le sol belge l'art de la polyphonie vocale, source de l'harmonie, du contrepoint et de tout notre art musical moderne. Ce furent nos chanteurs, flamands et wallons, qui, en propageant les œuvres de nos maîtres, les Dufay, les Willaert, les Cyprien de Rore, les Roland de Lassus, initièrent à l'art nouveau la France, l'Allemagne, l'Autriche, l'Espagne et jusqu'à l'Italie, berceau putatif de la musique !

Du XIII[e] au XVI[e] siècle, quel surprenant mouvement des esprits !

Après la sombre période de la domination espagnole, c'est un nouvel essor sous le règne indulgent et bénévole des archiducs Albert et Isabelle : alors, c'est l'efflorescence de la grande peinture. C'est l'époque des somptueuses architectures et des grandes compositions décoratives. Coup sur coup,

paraissent chez nous Rubens, Van Dyck, les Teniers et Jordaens, tout un siècle de grand art! Et cependant, un siècle après qu'André Vésale avait convié les physiologues et médecins à ses leçons d'anatomie sur le corps humain, à Louvain, les humanistes accouraient de partout autour du grand latiniste et philologue Juste-Lipse; d'Anvers rayonnaient sur le monde entier les splendides éditions de la Maison Plantin, rivale des Alde Manuce et des Elzeviers!

J'omets bien des détails! Il y aurait long à dire de la foule, anonyme ou presque, des bâtisseurs d'églises, de beffrois et de ces admirables hôtels de ville, gloire architecturale de la Belgique, disséminés partout dans nos cités grandes ou petites, — Bruxelles, Louvain, Audenaerde, Bruges, Courtray, Gand, Liège; de ces artisans d'art qui tissèrent les merveilleuses tapisseries de Bruxelles et des Flandres; des délicats artistes qui créèrent la dentelle; de ces maîtres du ciseau qui sculptèrent tant de magnifiques tombeaux, parmi lesquels émerge la haute figure de Collin de Malines, dont les chefs-d'œuvre sont la parure d'Innspruck (1) et du château de Heidelberg; de ces ciseleurs du marbre qui dotèrent nos églises d'incomparables chefs-d'œuvre comme le tabernacle de Léau, les jubés, hélas détruits, de Saint-Pierre de Louvain et de Saint-Nicolas de Dixmude; de ces ouvriers du bois qui les ornèrent de retables, de tryptiques, de stalles, de chaires de vérité que se disputent aujourd'hui les musées du monde entier! Il faudrait parler encore des tisserands et des drapiers des Flandres, des armuriers de Liége, rivaux de ceux de Tolède, de ces fiers artisans dont l'esprit d'indépendance organisait, dès le IXe siècle, la vie communale et établissait, dès lors, en face de la féodalité, les principes du régime social et politique de toute l'Europe centrale au Moyen Age!

. . . .

Il ne manque pas un anneau à la chaîne qui relie notre vie d'aujourd'hui à notre grand passé.

Sciences, arts, industrie, il n'est aucune branche de l'activité humaine où nous ne puissions revendiquer, aujourd'hui comme autrefois, des personnalités de premier plan et directrices....

.... Voici, dans la musique, le grand musicologue Fétis et, à côté de lui, Gevaert, le rénovateur de la musique hellénique, théoricien et didacte de tout premier plan; voici nos grands virtuoses : Vieuxtemps, de Bériot, François Servais, Hubert Léonard, Thomson, Eugène Ysaye, Arthur Degreef, Ernest Van Dyck, et nos compositeurs : Albert Grisar, Peter Benoit, Edgar Tinel, Jan Blockx, Huberti, Lekeu, César Franck!....

(1) Le Cénotaphe de Maximilien Ier.

... Sans interruption, avec une puissance extraordinaire de renouvellement, se manifeste la saine, la robuste, la passionnée vitalité des Belges! Songez qu'il s'agit d'un groupe qui ne comprenait autrefois que deux à trois millions d'âmes, dont la population ne s'élève pas à plus de sept millions aujourd'hui. Qu'est-ce modeste chiffre en comparaison de celui de la population des grandes unités européennes avec lesquelles nous luttons d'égalité et que souvent nous surpassons dans bien des domaines : arts, sciences, littérature, poésie, commerce, industrie? A égalité de production et d'activité intellectuelles, leur apport au patrimoine de l'humanité civilisée, — supposé que l'on puisse appliquer dans ce domaine les lois de la proportionnalité, — cet apport devrait être cinq, dix, et pour l'Allemagne, douze fois supérieur au nôtre! Nous sommes loin de compte! Fièrement, hardiment, nous pouvons dire que l'avantage nous reste acquis, dans le présent comme dans le passé.

C'est ce vaillant petit peuple, auquel on dénie le droit à l'existence! Car on lui dit : « La vie, chez vous, peut être polie, agréable, joyeuse; elle peut être favorable au développement des arts et des sciences; elle ne peut faire germer les grands orgueils et les hauts espoirs qui poussent une nation aux grandes actions et qui l'élèvent jusqu'à l'héroïsme. »....

.... N'ai-je pas le droit de me tourner vers l'auteur responsable de ces théories hautaines et monstrueuses qui, sous le vernis d'un faux idéalisme, masquent le retour à la plus sauvage barbarie; n'avons-nous pas le droit de nous dresser en face de l'homme néfaste qui, depuis un quart de siècle, du haut de sa chaire universitaire, a répandu sur les esprits en Allemagne le venin de ses abominables sophismes; de celui qui a proclamé (1) que *« la guerre est la politique par excellence »*; que *« jamais la paix ne doit être le but de la politique »*; que *« la guerre est la force la plus puissante qui forme les nations »*; qu'un *peuple qui grandit a le droit de conquérir de nouveaux territoires »*; que *« la force est le droit suprême »*; que *« le point de savoir ce qui est légitime est décidé par l'arbitrage de la guerre »*; que *« la guerre seule donne une solution biologiquement juste »*; que *« la force est le véhicule de la plus haute civilisation »*; n'avons-nous pas le droit de demander à l'historien des grandeurs de la Prusse, aux apôtres de cet impérialisme brutal qui *« refuse à une nation faible le droit de vivre comme une nation puissante et vigoureuse »*, — de nous dire quels titres cette Prusse orgueilleuse peut in-

(1) Toutes les citations qui suivent sont empruntées aux écrits de Treitschke et de son disciple, von Berhardi.

voquer pour affirmer la supériorité de sa puissance et de sa vigueur morales, de préciser l'apport de cette Prusse hautaine et violente au domaine de la beauté et de l'intelligence, au domaine de la haute culture humaine et de la civilisation générale? Où sont les chefs-d'œuvre qu'elle a produits? Quels sont ses hauts esprits, ses libres poètes, ses nobles artistes, ses grands penseurs, ceux dont l'œuvre sortant du patrimoine purement national a pu entrer dans le patrimoine de l'univers civilisé? Qu'a-t-elle donné au monde en dehors de Kant et de Schopenhauer, les deux seuls sommets authentiques qui émergent de la plaine sinistrement morne et déserte de son œuvre intellectuelle et morale? A-t-elle rien qui se puisse comparer à l'ensemble surprenant qui constitue, si je puis ainsi dire, *l'actif* du petit, du *faible* peuple belge? Je ne veux point évoquer une comparaison avec la France, avec l'Italie, avec l'Angleterre! Elle serait trop cruelle et trop humiliante!

Comme le disait du transformisme le grand entomologiste Henri Fabre, on pourrait dire de l'*étatisme prussien* qu'il est vraiment temps « de crever cette énorme et lumineuse vessie pour la dégonfler et la faire apparaître dans toute son inanité. » Tout ce que l'Allemagne a créé de grand, de noble, de beau, de vraiment durable, — et nul ne l'admire plus que moi, — c'est sans lui, c'est en dehors de lui, malgré lui et le plus souvent contre lui, qu'elle l'a produit. Quelques hommes de guerre remarquables, deux ou trois hommes d'État rusés et habiles, en vérité, ce sont là des titres peut-être insuffisants pour que la Prusse se proclame le peuple unique, le peuple fort, le peuple supérieur, le seul qui ait le droit à la vie!

Je n'insiste pas, car s'attarder aux idées de ces frénétiques sophistes, c'est se contraindre à quitter les chemins clairs de la saine raison pour s'égarer dans les fourrés obscurs où nous guettent les manies dangereuses et les folies homicides!

Fuyons ces régions morbides! Retournons aux champs sur lesquels passe le grand souffle de la Beauté et de la Bonté. C'est une voix plus haute et plus puissante qui va vous y convier et j'ai hâte autant que vous d'élever mes pensées aux nobles accents de Louis van Beethoven.

Je l'appelle par son vrai nom, son nom bien flamand, mais je n'aurai pas la maladresse de le revendiquer pour nous, au nom des théories zoologiques chères au Dr Woltmann et à M. H.-S. Chamberlain. Seulement je veux rappeler que le plus grand musicien de l'Allemagne, que son plus grand poète des sons, *Tondichter*, est fils et petit-fils de musiciens flamands, anversois, dont le nom est encore répandu dans les campagnes aux alentours de Louvain et de Diest. Ceux qui se rendent bien compte que ce n'est pas à la petite Cour de Bonn, ni à la Cour impériale de Vienne que Louis van Beethoven a pu puiser le haut levain de fierté digne et d'indomptable indépendance qui fait palpiter son œuvre d'une vie si intense et si supérieure, ceux-là penseront avec moi que c'est peut-être à son origine flamande qu'il le doit. En écoutant, dans un instant, cette tragique et triomphante *Ouverture d'Egmont*, vous évoquerez encore, avec Beethoven, l'image sanglante de deux héros belges, dont les têtes tombèrent, à Bruxelles, sous la hache du bourreau, pour n'avoir pas voulu s'incliner devant le duc d'Albe et les tribunaux de la sainte Inquisition espagnole, le comte d'Egmont et le comte de Hornes.

Il y a à peine un siècle, — les temps et les idées changent! — ces héros de l'indépendance des Flandres, on les proposait comme un exemple des plus hautes vertus à l'admiration du peuple allemand; et ceux qui agissaient ainsi, c'étaient les deux plus grands poètes, les deux plus nobles esprits de l'Allemagne : Schiller et Gœthe!

C'étaient des Allemands d'autrefois!

Maurice KUFFERATH.





Une Prophétie involontaire
DE RICHARD WAGNER

On cherche un peu partout des prophéties, en ce moment, et l'on en trouve; car, de tout temps, certaines vues plus aiguës ont pressenti l'avenir, — comme l'homme qui se poste au haut de la montagne aperçoit d'avance la caravane que ne verra que bien plus tard l'homme qui est resté au pied. — Mais combien de ces visions, qui n'ont jamais su ce qu'elles voyaient, et dont nous ne devinons qu'aujourd'hui la portée!

Combien aussi, auxquelles on ne songerait pas! Avez-vous remarqué, par exemple, à quel point la légende de Lohengrin, telle que l'a splendidement fixée Wagner, est, entièrement, symbolique et prophétique des événements actuels?

Arrêtons-nous y un moment : elle en vaut la peine.

Quels sont les personnages essentiels mis en présence? Elsa, princesse de Brabant, et Ortrud, fille du roi païen des Frisons, Ratbod. Or, quelle a été l'action de celle-ci, avant le début du drame?

Cette étrangère s'est d'abord ingéniée à supprimer le prince Godefroid; puis a accusé Elsa elle-même de ce meurtre supposé; enfin a réussi à se faire épouser par Frédéric de Telramund, héritier du pays à défaut d'Elsa et de Godefroy. Un pas de plus, et la Flandre est à elle... Cependant, un sauveur a surgi, l'a rejetée dans l'ombre. Cédera-t-elle? Non : à son aide elle invoque « ses vieux dieux », ses dieux de ruse et de mensonge, pour triompher encore. Elle s'efforce à éveiller le doute dans l'âme d'Elsa, sur la loyauté de celui que l'accusée a appelé et à qui elle a donné sa foi. Écoutez-la, lorsqu'Elsa, douce et confiante, se laisse prendre à son humilité apparente, et descend dans la nuit, pour la chercher, la faire entrer au palais.... Écoutez les cris d'Ortrud enivrée d'orgueil et de rage :

> « O dieux de haine! O dieux de vengeance!
> Venez frapper d'infâmes attentats!
> De vos autels quand je prends la défense,
> Domptez l'orgueil de ces vils apostats!
> Wotan, ma voix t'implore!
> Freïa, protège-nous encore!
> Ah! bénissez, terribles dieux,
> Ces pièges entr'ouverts pour eux! »

Et jusqu'au dernier moment, elle redressera la tête, elle exhalera sa haine jalouse, elle fera parade de sa force....

Eh bien! Quel symbole plus évident pourrait nous être évoqué, de la Belgique aux prises avec l'Allemagne? Comment ne pas voir, en Ortrud, l'Allemagne s'implantant en Belgique, tantôt arrogante et tantôt sournoise, la flattant avant de la traiter en esclave rebelle? Et ses chants de haine, ses invocations aux dieux abolis, est-ce assez cela? Est-ce assez le procédé d'accusation perfide, qui retourne contre l'ennemi ce dont soi-même on est coupable, — et dont nous voyons chaque jours de nouveaux témoignages?

Mais il y a mieux encore. Il y a Lohengrin. Quel est-il, et d'où vient-il?

Oh! n'y cherchez pas un ancêtre pour les souverains vaniteux ou féroces qui prétendent s'incarner en lui! Lorsqu'on souligne le ridicule des prétentions d' « artiste » du Kaiser (*qualis artifex!* disait de soi Néron) revêtant le costume du séduisant chevalier, comme d'un héros national et symbolique dont il est fier,

ce n'est pas seulement ce cabotinage familier qui rend bouffon un pareil rapprochement. Et nous serions injustes pour les héros Wagnériens, — si peu *nationaux* d'ailleurs, pour la plupart, — en ne signalant pas ce que cette incarnation du Kaiser en Lohengrin a d'essentiellement illégitime et usurpé.

En effet, il n'est pas de plus authentique *Français* que le chevalier au Cygne, Lohengrin!

N'est-il pas fils de Parsifal? — Eh bien, Parsifal est Angevin, par son père Gamuret, prince d'Anjou. Il est encore Gallois, par sa mère Herzeleide, princesse de Galles!

Et lorsqu'il débarque à Anvers, pour sauver la princesse de Brabant, c'est de France, directement, qu'il vient, le preux chevalier du Graal! — C'est à la délivrance de la Belgique calomniée et trahie, qu'accourt ce fils de France et d'Angleterre!

.... Le Kaiser hypocrite et parjure peut, s'il le veut, revêtir l'armure de Lohengrin C'est l'épée de Lohengrin « par Dieu conduite » qui le frappera à mort!

Henri DE CURZON.

ENRIQUE GRANADOS [1]

« Si, au lieu d'Enrique Granados, la torpille allemande qui frappa le *Sussex* avait causé la mort d'un grand toréador comme Gallito ou Belmonte, ce ne sont pas de simples protestations qui se seraient produites en Espagne, mais de véritables émeutes. »

Nous n'oserions pas imprimer cette appréciation impitoyable, si elle ne nous venait du pays de la victime. C'est un écrivain barcelonais qui a porté sur ses compatriotes ce jugement cruel. Et l'on se demande, en effet, si l'assassinat de l'infortuné compositeur des *Goyescas* n'aura pas fait couler plus de larmes dans notre patrie que dans la sienne. En tous cas, alors que l'opinion publique espagnole affectait une circonspection et une réserve assez peu élégantes en présence de ce crime révoltant, les milieux artistiques français ont donné libre cours à leur indignation et à leur douleur. Le vandalisme germanique, en appauvrissant le trésor d'art de l'Espagne, a mis en deuil tous les musiciens de France.

La carrière, hélas trop courte, de Granados tient en quelques lignes. Il était né à Lérida le 27 juillet 1868. Il fit ses premières études musicales à Barcelone, où Pujol lui enseigna l'art pianistique et Pedrell la science harmonique, et vint les achever à Paris dans la classe de M. de Bériot. Le mauvais état de sa santé ne lui permit pas de poursuivre dans notre capitale la conquête de la gloire, ni de conserver, plus tard, le poste de professeur de piano qui lui fut confié au Conservatoire de Barcelone, où il s'était réinstallé depuis 1892, mais il se révéla bientôt comme compositeur. En 1890, il avait donné ses *Danses espagnoles* d'un coloris déjà si éblouissant, et ses *Valses poétiques*. Trois ans plus tard, il abordait la scène avec *Miel de la Alcarria*. En 1898, il donna *Maria del Carmen*, puis *Folletto*, *Pétrarque*, *Picarol* et *Liliana*. Il a laissé également un poème symphonique intitulé *Dante*. Mais pour rendre son nom inoubliable, il lui a suffi d'écrire les *Goyescas* et les *Tonadillas*.

Les *Goyescas* sont des transpositions pianistiques de l'Espagne de Goya, où la couleur, la profondeur d'expression, le caractère saisissant et l'atmosphère si particulière des tableaux du maître aragonais sont restitués avec une rare puissance évocatrice; les *Tonadillas* enferment dans le cadre de brèves et légères mélodies vocales, toute la fraîcheur, la grâce et la saveur du folklore le plus authentique: le musicien a su y retrouver le charme ingénu et le tour mélodique lapidaire qui caractérisent la chanson populaire issue de l'âme obscure de la race, à travers les profondeurs des siècles lointains.

Véritable magicien du clavier, Granados donnait de ces courtes pièces une traduction pianistique incomparable de verve et de lumineuse fantaisie. Son talent de virtuose était, en effet, hors de pair et l'Académie musicale qui portait son nom à Barcelone et qu'il dirigeait avec l'aide de l'aîné de ses six enfants, le jeune Eduardo Granados qui est un remarquable artiste, était un centre d'enseignement justement réputé.

On sait que, cédant aux sollicitations de l'éditeur Schirmer, Granados avait eu la malencontreuse idée de retirer de notre Opéra le drame lyrique extrait de ses *Goyescas* retenu par M. Rouché et de le porter au Métropolitan de New-York. C'est en revenant d'Amérique, où cette œuvre exquise n'avait d'ailleurs pas été comprise par un public habitué au théâtre d'action, que l'infortuné musicien et sa femme furent victimes d'une torpille allemande. L'Espagne venait de perdre un de ses fils les plus tendrement affectueux, un de ceux qui, dans l'univers, s'étaient voués avec le plus de désintéressement et de force persuasive à la douce tâche de la faire aimer....

Les musiciens qui n'avaient pas attendu la dispa-

(1) *Musique et Théâtre.*

rition tragique d'Enrique Granados pour découvrir son talent, ont éprouvé quelque impatience en voyant certains de ses admirateurs de fraîche date dessiner de ce merveilleux artiste un portrait d'un optimisme un peu trop conventionnel. Granados n'obtint pas la gloire sans combat. Il dut lutter pour occuper le rang qui lui était dû. A Paris même, il fut jugé avec quelque hauteur par certains milieux musicaux où la grâce, la fantaisie et la légèreté sont d'impardonnables tares, et sans le dévouement, le prosélytisme ardent et l'inlassable persévérance de son ami le grand pianiste catalan Montoriol-Tarrès qui l'imposa à l'attention de nos milieux musicaux, l'admirable compositeur des *Goyescas* serait resté le jovial pianiste-auteur des *Danses espagnoles.* Le zèle touchant d'un ami l'a sauvé de cette spécialisation dangereuse et a mis en lumière toutes les facettes insoupçonnées de ce talent si souple et séduisant.

Quelques panégyristes funèbres ont cru faire preuve d'érudition en invoquant à son sujet la mémoire d'Isaac Albeniz et en esquissant un parallèle tout à l'avantage de ce dernier. C'est être bien mal inspiré. Albeniz était, lui aussi, un exquis musicien, mais sa disparition ne pouvait être comme celle de Granados un deuil national pour sa patrie. Il était trop « déraciné » et trop influencé par ses camarades français pour exprimer pleinement toutes les arrière-pensées de l'âme de sa race. Ce rôle était réservé à Granados, et c'est parce qu'il l'a rempli si brillamment que sa mort constitue pour l'art espagnol un irréparable désastre !

Émile Vuillermoz.

L'Édition musicale française

Grave question.... Question essentielle, si nous ne voulons pas, même après la guerre, continuer de subir l'asservissement absolu de l'Allemagne !... Elle a été traitée très à fond par M. E. Vuillermoz, dans *Le Temps*, voici près d'un an, dans cinq articles nourris de faits et féconds d'idées justes, qui ont successivement paru sous les titres suivants : *Imprévoyance ; — Illusions ; — Guerre de matériel ; — Exportation ; — Intendance.* Voici la majeure partie de ce dernier article.

L'art français, essentiellement indiscipliné, terriblement individualiste dans ses tendances, habitué à livrer combat au gré de sa fantaisie et à se fier à l'ingéniosité et à l'audace de ses francs-tireurs, se préoccupe maintenant d'une tactique et d'une méthode et organise sagement ses services de l'arrière. L'art français se constitue une intendance !... A côté de la tâche des critiques d'art, chargés de suivre les manœuvres et d'analyser le résultat des offensives, il existe dès aujourd'hui une mission pour ceux qui s'intéressent à l'inspection du matériel. Car tout ce qui sera tenté dans ce sens mérite notre attention et requiert notre plus sympathique sollicitude.

L'avenir international de notre théâtre lyrique et dramatique dépend, en grande partie, de l'intelligence des décorateurs et des metteurs en scène qui, seuls, en permettront l'exportation victorieuse : l'avenir mondial de notre musique est intimement lié à l'effort industriel et commercial de ses éditeurs. Nul ne songe plus à nier ces vérités élémentaires et aucun artiste ne cherche plus à secouer le joug de cette loi d'airain.

Les éditeurs de musique français ne semblaient pas très spécialement préparés à une action collective et la solidarité disciplinée était évidemment jusqu'ici leur moindre défaut. Or, la tâche que leur apporte la guerre est tellement formidable qu'elle exige l'union de toutes leurs forces et la coordination de toutes leurs énergies. Aucune autre industrie n'aura à consentir au devoir patriotique d'aussi héroïques sacrifices : il est donc juste de souligner le mérite particulier de l'effort que celle-ci devra accomplir et de l'encourager par tous les moyens dans une entreprise d'intérêt national qui réclamera autant de courage que d'abnégation.

On sait que la position prise par l'Allemagne dans le commerce international de la musique était puissamment fortifiée. Par l'abondance et le prix modique de sa main-d'œuvre, par l'organisation de ses ateliers de gravure et d'impression, par la centralisation de ses services de librairie musicale spécialisés dans la mission de submerger l'univers de ses inépuisables collections classiques, la patrie de Beethoven exerçait dans le monde une véritable tyrannie. Notre pays la subissait avec une exceptionnelle docilité. Pour la briser, les éditeurs français se trouvent donc en présence d'un programme d'action particulièrement chargé.

Ils ont à réorganiser, sur des bases plus larges, toute « l'usine de musique » ; ils devront recruter une armée de graveurs, perfectionner le matériel d'impression, créer des machines plus parfaites et plus expéditives, s'affranchir des concours étrangers pour la fabrication des papiers spéciaux nécessaires à l'édition, modifier profondément les conditions actuelles de la mise en vente et de l'exportation pour arriver, à tout prix, à engager la lutte matérielle à armes égales avec leurs adversaires. Pas d'illusions, pas de rêves : il ne s'agira pas, demain, de railler la « camelote » allemande en laissant dédaigneusement à nos ennemis l'arme redoutable du « bon marché » : l'acheteur neutre ou allié — les sceptiques ajouteraient même l'acheteur français — demeureraient, dans ce cas, une proie trop facile pour le placier protéiforme de l'édition germanique Après avoir loué, comme il convient, le bon goût et le sérieux de nos collections françaises, après avoir constaté leur supériorité artistique sur celles de nos rivaux, le pianiste, le violoniste ou le chanteur, professionnel ou amateur, ayant consulté son budget, s'empresserait de se procurer chez Peters ou Litolff ses instruments de travail. Ne comptons pas sur l'admiration que nous inspirons à l'univers civilisé et sur le mépris que doit soulever le Barbare pour faire prospérer notre commerce : si, au lendemain de la guerre, le Barbare continue à débiter les chefs-d'œuvre musicaux à meilleur compte que les

défenseurs du droit et de la civilisation, le Barbare s'enrichira et le défenseur du droit fera glorieusement faillite.

Voilà pour les œuvres déjà existantes, mais ce n'est pas la seule lutte à prévoir. Dans l'état actuel de l'esthétique musicale française, toute l'éducation professionnelle d'un technicien se fait à l'aide d'ouvrages dont nos ennemis ont été jusqu'ici les seuls fournisseurs. Il importait donc de nationaliser définitivement cette mine pour l'avenir. Hâtons-nous de dire que nos éditeurs l'ont immédiatement compris et se sont mis aussitôt à la besogne Sans attendre la fin des hostilités, avec un personnel décimé, un matériel insuffisant, des difficultés économiques exceptionnelles, ils ont eu l'énergie de livrer cette rude bataille. Le président du syndicat des éditeurs vient de nous communiquer un résumé des travaux effectués depuis le mois de novembre 1914 par ses confrères et par lui-même, en matière d'édition classique française, et ce tableau fait le plus grand honneur à ceux dont il énumère les exploits. Six grandes collections classiques sont constituées et s'enrichissent chaque jour de volumes nouveaux. Aucun sentiment de rivalité entre ces divers groupements, les concurrents d'hier signalent loyalement leurs efforts respectifs et font œuvre vraiment nationale. Il faut proclamer bien haut ce qu'il y a de magnifiquement patriotique dans le bel élan de ces six corps d'armée qui, sans se concerter, ont pris les armes au même instant!...

Sans se concerter! Hélas! voilà encore un méfait de l'incorrigible *furia francese!* Voilà encore du courage trop prodigalement gaspillé, de l'énergie imprudemmment dispersée!... Certes, ce n'est pas le moment de chagriner par des critiques anticipées des combattants qui viennent de donner un si bel assaut, mais peut-être n'est-il pas inutile, tout en les remerciant et en les félicitant de leur vaillance, d'appeler leur attention sur certaines leçons de stratégie que nous a données la guerre moderne

Il faut, dans une attaque, non seulement frapper fort, mais frapper vite. La victoire est à ce prix. La bibliothèque professionnelle, dont il s'agit d'enrichir l'enseignement musical français, doit comprendre quinze cents à deux mille volumes. L'ensemble des collections françaises actuellement en cours d'exécution depuis un an et demi n'en comprend que trois cents. C'est beaucoup pour une production de guerre, mais c'est peu pour une offensive générale. Songez, en effet — et c'est là un point extrêmement délicat — que chaque éditeur, agissant pour son compte, et dans l'intérêt très légitime de sa maison, a choisi immédiatement les auteurs et les ouvrages de première nécessité, les recueils didactiques, les albums scolaires de vente courante. Le résultat est qu'en réalité l'édition classique française ne s'est pas enrichie de trois cents ouvrages nouveaux, mais de quelques douzaines de « numéros » faisant triple ou quadruple emploi. Nous aurons un choix magnifique de sonatines de Clementi, d'études de Czerny ou d'exercices de Cramer, mais l'effectif réel de notre catalogue national sera notoirement insuffisant pour repousser la contre-attaque des partitions germaniques.

Il y a là un grave danger qui frappe depuis quelques mois tous ceux qui suivent, avec une attention passionnée, le généreux travail de nos éditeurs. Ils attaquent en formation dispersée, sans liaison, avec une artillerie légère de campagne — le culte national du 75 est toujours cher aux cœurs français! — alors qu'ils devraient concentrer toute leur énergie sur un seul point, en unissant toutes leurs munitions pour alimenter quelque formidable canon lourd, seul capable d'ouvrir une brèche dans la forteresse qui se dresse devant eux!

Je sais bien que c'est exiger de toute une catégorie de maisons de commerce françaises un héroïsme professionnel qui touche au sublime : il leur faudrait s'enrégimenter, s'embrigader, devenir les unités anonymes d'une division de fer, oublier leurs ambitions individuelles, renoncer à leurs exploits de patrouilleurs, accepter une rude discipline.... Mais existe-t-il un autre moyen de vaincre? Les initiatives isolées ne nous donneront jamais en temps utile la collection complète, le bloc classique à opposer à l'effort de l'édition allemande. Une association étroite répartissant également entre les adhérents les profits des ventes faciles et les charges des éditions indispensables mais peu rémunératrices pourrait seule triompher des difficultés de l'heure présente. Est elle irréalisable?

Unité d'action et unité de front entre alliés : voilà la formule dont il ne faut jamais s'écarter au cours de cette guerre. Nos éditeurs agiront prudemment en la mettant en pratique avec une vigueur particulière. Il leur faut un officier de liaison. Qu'ils le choisissent au plus vite, et leur succès est certain.

Qui pourra jouer ce rôle? Nous ne nous flattons pas de le découvrir. Peut on compter sur une initiative de mécènes soucieux de doter la France de la grande collection classique définitive dont elle a besoin?.... Doit on provoquer un élan de la foule, une vaste souscription de la clientèle musicale destinée à ériger ce noble monument?.... Ne pourrait-on solliciter l'intervention des pouvoirs publics pour la création officielle de cette œuvre d'intérêt national et obtenir de l'administration des beaux-arts une présidence effective et une aide précise pour tirer le meilleur parti de tant de bonnes volontés si généreusement offertes?.... Nous laissons aux combattants le soin de constituer leur état major, mais nous les adjurons de s'unir sans retard. S'ils veulent vaincre, ils n'ont plus une minute à perdre!....

V.

Voici, maintenant, ce qui a été fait. Des extraits du rapport du président de la Chambre syndicale des éditeurs de musique, M. Jacques Durand (le 6 juin 1916), et d'une note, en quelque sorte officielle, qu'il a fait paraître au nom de toute l'Édition française, nous renseigneront suffisamment sur les points essentiels de la question.

« La loi du 4 avril 1915, corollaire du décret du 27 septembre 1914, interdisant tout commerce avec l'ennemi, a amené votre Conseil d'administration à établir un service de renseignements sur la nationalité de différents éditeurs et marchands de musique établis dans les pays alliés et neutres, nationalité sur laquelle il était de toute nécessité que notre syndicat fût fixé.

« Par l'entremise de nos agents consulaires à l'étranger et de l'Office national du Commerce extérieur, des renseignements détaillés furent obtenus et nous avons pu constituer un dossier des plus intéressants, permettant de donner à nos collègues toutes garanties pour leurs échanges commerciaux.

Notre actif et dévoué archiviste, M. Enoch, a bien voulu se charger de centraliser tous ces documents et il les tient à la disposition de nos membres qui veulent se renseigner. Qu'il en soit ici très sincèrement remercié!

« Vous avez été tenus tous au courant du succès remporté par notre Chambre au sujet du maintien intégral de la Convention de Berne.

Vous vous rappelez qu'un éditeur de Berlin s'était avisé, sous prétexte d'*Editions de guerre*, de faire paraître des œuvres appartenant à des éditeurs français, et que, non satisfait d'exercer sa coupable industrie en Allemagne, il inondait les pays neutres de circulaires vantant sa marchandise, en faisant figurer, sur la dite circulaire, le nom de l'éditeur français pour établir une confusion.

« Notre énergique intervention auprès du Bureau de l'Union littéraire et artistique à Berne, à la date du 23 novembre 1915, a eu sa répercussion immédiate en Allemagne ; les syndicats des éditeurs et marchands de musique d'Allemagne élevèrent une protestation contre la violation manifeste de la Convention de Berne, en menaçant d'expulsion des dits syndicats ceux de leurs membres qui ne respecteraient pas cette Convention.

« L'effet de cette protestation ne se fit pas attendre, et, le 31 décembre, le contrefacteur allemand cessait ses éditions de guerre.

« Entre temps, nous écrivions aux présidents des Associations de marchands de musique des pays neutres, pour mettre ces Associations en garde contre l'introduction, dans leur pays respectif, des contrefaçons allemandes. Notamment en Suisse, Hollande, Danemark, Suède, Norvège. Ces différentes Associations répondirent unanimement qu'elles faisaient diligence pour empêcher la vente des contrefaçons en question Ainsi, les agissements du contrefacteur allemand étaient étouffés dans l'œuf et nous avons été heureux d'enregistrer cette victoire à l'actif du bon droit.

« Nous tenons à exprimer, à ce sujet, nos vifs remerciements à M. Comtesse, directeur du Bureau de Berne, pour l'appui qu'il nous a donné en l'occurence. Grâce à son action décisive auprès du Syndicat des Editeurs allemands, le principe de l'intangibilité de la propriété intellectuelle a été respecté. »

. . . .

. . . .

« Les conséquences du traité de Francfort et les primes que le Gouvernement allemand accordait à l'exportation pour favoriser ses producteurs, avaient permis aux éditions classiques allemandes de concurrencer facilement, dans tous pays, les éditions existantes, en empêchant toute velléité de nouvelles créations dans ce genre. Il est utile d'ajouter que l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie, n'ayant pas de grands compositeurs de musique nouveaux à produire, depuis la mort de R. Wagner, avaient pu se cantonner, d'autant plus facilement, dans l'édition des grands classiques, tandis que les éditeurs de musique français, répandaient, dans le monde entier, les œuvres de l'école moderne française dont la floraison brille d'un éclat sans égal : il suffit de citer les noms de Saint-Saëns, Massenet, Franck, Lalo, Dubois, Fauré, Widor, d'Indy, Bruneau, Debussy, Charpentier, Paul Dukas, Pierné, Guy-Ropartz, Rabaud, Xavier Leroux, Erlanger, Ravel, Gabriel Dupont, Florent Schmitt, Roger-Ducasse, Roussel, Février, etc., etc.

« Parmi les anciennes éditions classiques françaises, il convient de mentionner tout spécialement :

« 1° Le *Panthéon*, publié par la maison Lemoine et Cie, célèbre collection de plus de mille numéros, bien présentés et englobant la musique classique de piano, la musique instrumentale et vocale; cette collection augmentée et réimprimée présentement est très connue.

« 2° La collection des Classiques publiés par la maison Heugel et Cie, revue par Marmontel et d'autres maîtres professeurs, est également très appréciée; elle renferme environ quatre cents numéros.

« 3° La collection des Classiques du piano, revue par Lecouppey, éditée par la maison Hamelle, jouit également d'une grande réputation; elle comporte environ cent vingt numéros

« 4° La collection des Classiques publiée par la maison Leduc et Cie, contient des numéros intéressants et demandés.

« 5° La collection des Classiques publiée par la maison E Gallet, renferme des numéros didactiques connus, et elle s'augmente, présentement, d'une série de volumes importants, révisés par des professeurs au Conservatoire.

« Voici maintenant un bref aperçu des éditions classiques en cours de publication depuis la déclaration de guerre :

« 1° La Collection *Orphée* en dépôt à la maison Enoch et Cie, fort bien présentée, et révisée par des artistes connus, comprend déjà plus de quarante volumes parus ou à paraître.

« 2° L'*Edition nationale de musique classique* en cours de publication à la maison Maurice Sénart et Cie, a, comme comité-directeur, MM. Vincent d'Indy, Alfred Cortot, Henri Expert, Paul Vidal, etc. Cette édition, revisée par la plupart des professeurs du Conservatoire, est d'un caractère pédagogique des plus intéressants, de nombreux numéros sont déjà parus.

« 3° L'*Edition française de musique classique*, en cours de publication, publiée par un groupement d'éditeurs et marchands de musique réunis en société, a son siège présentement à la maison Rouart, Lerolle et Cie. Les réviseurs de cette édition, très soignée, sont MM. Vincent d'Indy, André Messager, Pierné, Mlle Blanche Selva, etc Plus de soixante numéros sont en préparation dont plusieurs ont déjà paru.

« 4° L'*Edition classique A. Durand et fils*, qui contient actuellement près de quatre-vingt-dix volumes: c'est la plus ancienne en date des éditions parues depuis la guerre; elle comprend déjà les numéros vraiment utiles au point de vue didactique, révisés par les maîtres de l'école moderne : Saint-Saëns, Fauré, Debussy, Paul Dukas, Guy-Ropartz, Ravel, Roger-Ducasse, Florent Schmitt, etc. Depuis l'apparition du premier numéro, en janvier 1915, un grand nombre de volumes ont été vendus

Les éditions classiques françaises commencent à remplacer, chez les alliés et les neutres, les éditions classiques allemandes; elles pénètrent aux Etats-Unis, au Brésil et même en Australie.

« L'Edition musicale française qui, au milieu d'une crise mondiale unique dans l'histoire, donne un tel exemple d'activité, est en droit de fonder les plus grands espoirs sur l'avenir. »

Au moment ou nous mettons sous presse nous recevons la nouvelle suivante, dont on appréciera

toute la portée, car elle a trait aussi bien à l'édition musicale qu'à l'édition littéraire :

Washington, 6 février. — Le sénat a voté, par 62 voix contre 19, la loi d'immigration comportant l'examen littéraire. Le projet, qui a été combattu pendant vingt-trois ans, et qui a subi le *veto* de trois présidents, a maintenant force de loi.

NÉCROLOGIE

2 août 1914.

GABRIEL DUPONT, né à Caen, en 1878, a vu sa jeune carrière brisée par la maladie, au moment où l'aube de la gloire éclairait déjà ses justes espérances. Second prix de Rome en 1901, la victoire inattendue qu'il remporta, lui Français, dans un concours international ouvert à Milan par l'éditeur italien Sonzogno, avec sa vibrante petite partition de *la Cabrera* (exécutée à l'Opéra-Comique en 1905), valut à ses premiers pas l'attention la plus sympathique. Plus heureux encore, furent, dans les Concerts, ses *Heures dolentes*, sorte de suite symphonique, comme *le Jouet de la destinée*, et d'une expression très intense. Au théâtre, une comédie humoristique, *la Farce du cuvier* (Bruxelles, 1912), et une œuvre pathétique, *la Glu* (Nice, 1910) devait encore accentuer, par ses qualités de couleur et de vie, le grand espoir que le public fondait déjà sur l'artiste. Enfin *Antar*, dont on disait par avance la flamme hautaine et l'ampleur d'inspiration, était reçu à l'Opéra et devait être joué l'hiver de 1914. Quand nous sera-t-il permis, maintenant, de l'apprécier ?

11 août 1914.

POL PLANÇON, né à Fumay (Ardennes), en 1854), élève de Duprez, possédait une des plus belles voix de basse de notre époque, une voix sonore et légère, puissante et souple, d'une pureté que l'on n'a que trop rarement l'occasion d'apprécier dans ces registres-là. Mais sa plus importante carrière s'est écoulée en Amérique où il obtenait d'incomparables succès. Après ses années de début, à Lyon (1879 ...), nous ne l'avons entendu à l'Opéra que de 1883 à 1893, dans tout le répertoire. Il a du moins laissé une marque très personnelle à l'une de ses rares créations, celle du personnage de François I[er] dans *Ascanio.*

Août 1914.

VALENTIN DUC, né à Béziers, en 1858, laissera le souvenir de l'un des plus vigoureux organes de ténor de force qui aient été entendus à l'Opéra. Avec un son plein, large, cuivré, sans nuances d'ailleurs, c'est un véritable tonnerre qui sortait de cette vaste poitrine. Dès ses succès au Conservatoire de Paris, en 1885, il entra à l'Opéra, où il chanta tous les grands rôles à ut dièze, avec quelques créations (celle de Karloo dans *Patrie*, notamment), jusqu'en 1892. La dernière fois que nous eûmes l'occasion de l'apprécier, en 1903, à la Gaîté devenu Théâtre Lyrique, il déploya encore, dans *la Juive*, *Messaline*, *Hérodiade*, une puissance sonore incroyable.

21 septembre 1914.

ALBÉRIC MAGNARD, né à Paris en 1865, mort au moment de l'envahissement, par les troupes allemandes, du village de Baron, dans l'Oise, où son habitation fut brûlée, était fils du journaliste Francis Magnard. Bien qu'il ait passé un instant par le Conservatoire (où il se contenta du prix d'harmonie, en 1888), c'était surtout ce qu'on appelle un autodidacte, jaloux, presque à l'excès, de son indépendance, et dont les œuvres apparaissaient au public presque aussi rarement que sa personne même Ces œuvres sont surtout symphoniques, même quand les voix s'y mêlent, même lorsqu'elles ont été conçues pour la scène; mais, dans leur trop petit nombre, elles resteront parmi les plus nobles et les plus attachantes de l'École française moderne. Ce sont des symphonies pures, des suites d'orchestre, de la musique de chambre, enfin, au théâtre, *Yolande* (qu'on entendit à Bruxelles en 1893), et surtout *Bérénice*, qui fut si remarquée à l'Opéra-Comique en 1911, et *Guercœur*, dont l'exécution de quelques fragments, au concert, donne une idée très haute, bien qu'imparfaite.

19 octobre 1914.

LOUIS DE FOURCAUD, né à Beaumarchez (Gers), en 1851, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts (1913), professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts (depuis 1893). Il a écrit quelques monographies très approfondies et très neuves, sur Watteau, sur Rude, Fragonard, Jérôme Bosch, Gérard David, la peinture primitive dans les Pays-Bas .... et laissé de considérables matériaux pour bien d'autres, d'une documentation originale qui avait rendu son cours célèbre, mais dont une petite part seulement aura vu le jour dans d'innombrables articles de revues et de journaux. Mais il nous appartient ici surtout comme critique musical (au *Gaulois*, principalement, depuis 1876), car il était l'un des plus indépendants et des plus érudits de notre époque, avec une compétence qui, là encore, avait pour base une éducation technique très poussée, de nombreux voyages à l'étranger et la pratique intime de plusieurs des plus grands maîtres modernes. Si l'on publie quelques jours les plus importants de ces articles, comme il faut l'espérer, on aura l'expression la plus fine et la plus durable de tout le mouvement artistique pendant trente-huit ans, et, au point de vue du théâtre, toute l'évolution de la musique française, du *Roi de Lahore* à *Mârouf*. — Louis de Fourcaud était d'ailleurs poète et dramaturge aussi; mais son beau drame lyrique *Renaud d'Arles* a seul été mis à la scène, et quelques autres œuvres théâtrales, de genres divers, achevées du moins, tels l'*Enchantement d'amour*, ou *la Reine de Beauce*, un conte délicieusement romantique (partition d'Arthur Coquard), sont restés inédits jusqu'à ce jour.

9 novembre 1914.

JEAN-BAPTISTE FAURE, né à Moulins, en 1830, a été l'artiste lyrique le plus complet, peut-être, dont jamais l'École française ait pu se faire honneur. Voix de baryton d'un velouté admirable, puissante et moëlleuse, d'une souplesse merveilleuse; autorité

incomparable dans le phrasé, dans la diction, dans le style; jeu d'une distinction et d'un goût suprêmes, il avait tout, en vérité; sans oublier de sérieux dons musicaux, qui firent leurs preuves dans de nombreuses mélodies, dont plusieurs sont des plus remarquables, et dans une méthode de chant qui fut aussitôt célèbre. Aussi l'effet qu'il produisait est-il de ceux qu'on n'oublie jamais, car on n'en a réellement pas trouvé l'équivalent après lui. Sa carrière avait pris naissance dans les maîtrises. Mais après le Conservatoire (où il devait rentrer, comme professeur, dès l'âge de vingt-six ans!) elle se développa surtout sur trois scènes : celle de l'Opéra Comique, de 1852 à 1860; celle de l'Opéra, de 1861 à 1876; et celle de Covent-Garden, à Londres, de 1860 à 1877 (en italien). Il refusa toujours les offres de l'Amérique; mais on l'entendit encore, après sa retraite, en France ou à l'Etranger et dans les concerts, au moins jusqu'en 1892, sans que jamais la moindre défaillance pût être surprise dans son magnifique organe. Ses principales créations ont été dans *Galathée, le Pardon de Ploërmel, l'Africaine, Don-Carlos, Hamlet, la Coupe du Roi de Thulé*.... Mais il n'était pas moins original et hors de pair dans *Joconde, l'Etoile du Nord, Guillaume Tell, la Favorite, les Huguenots Faust,* et surtout dans *Don Juan* (1).

19 février 1915.

JULES ÉCORCHEVILLE, né à Paris le 17 mars 1872, avait fait de fortes études littéraires avant de se livrer entièrement au goût de la bibliophilie musicale, puis de l'étude technique de la musique ancienne. D'une activité inlassable, il entreprit peu à peu toutes sortes de publications pour rendre la musicologie française indépendante de l'allemande, et développa considérablement la section française de la Société internationale de musique, son influence, sa portée. La revue *S. I. M.* est née du *Bulletin français* qu'il avait fondé. Président de cette section, il représenta notre pays aux divers congrès internationaux et dirigea les travaux de celui qui, ô ironie, s'était tenu à Paris quelques mois avant la guerre, et où il avait reçu lui-même, avec cette courtoisie empressée qui est l'honneur de la France, les nombreux musicographes austro-allemands accourus comme pour un avant-goût de conquête. En dehors d'un certain nombre d'articles relatifs à des œuvres anciennes, à des instruments de jadis, aux musiques des Rois de France et d'Angleterre..., il a laissé une étude sur l'*Esthétique musicale, de Lulli à Rameau* (sa thèse de doctorat, avec avec une édition historique de *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français*, inédites), un joli volume sur *Corneille et la musique*, et la publication d'*Actes d'état civil de musiciens* des XVIe et XVIIe siècles, et du *Catalogue du fonds de musique ancienne* de la Bibliothèque nationale, en huit volumes.

Lieutenant de réserve, il avait été blessé une première fois, à peine arrivé au front, et cité à l'ordre du 4e corps d'armée. C'est au cours d'une attaque, à Perthes-les-Hurlus, qu'il tomba pour ne plus se relever. Sa mort héroïque fut soulignée par la citation suivante :

« Ecorcheville (Jules), lieutenant au 130e régiment d'infanterie, blessé le 23 septembre, cité à l'ordre du corps d'armée à l'attaque d'un village, a donné en toutes circonstances l'exemple de la bravoure et du sang-froid ; est tombé mortellement blessé à la tête de sa compagnie, à l'assaut d'une tranchée allemande en criant à ses hommes : « En avant ! faites votre devoir ! » (1).

6 avril 1915.

MAURICE CAZENEUVE, de l'Opéra Comique, était un esprit très fin et très artiste aussi doué pour la peinture que pour le chant, et de plus, fort lettré. Depuis 1901, où il avait fait ses débuts sur notre scène lyrique, il s'était attiré tous les suffrages dans une foule de rôles de ténor, qu'il tenait avec un goût des plus sûrs. Au moment où la guerre éclata, après s'être prodigué aux gares, pour les réfugiés français et belges, il obtint, non sans peine, de s'engager au 46e d'infanterie où servait déjà son fils. Il avait cinquante-trois ans. Par sa bravoure et son entrain, il conquit successivement ses galons de caporal, de sergent, d'adjudant. Il allait être nommé sous lieutenant, quand il fut tué, le 6 avril 1915 en Argonne. Il avait été cité trois fois à l'ordre du jour. Il a été enterré à Aubreville. Le directeur de l'Opéra-Comique, M. P.-B. Gheusi fit alors afficher une note au foyer des artistes. La voici, dans sa brièveté émouvante et toute militaire :

« Mes amis.

« Le colonel du 46e d'infanterie m'écrit que notre camarade Cazeneuve vient d'être tué. « J'ai tenu, me dit-il, à vous faire part de la mort de ce brave, que j'aimais beaucoup. Engagé à cinquante-quatre ans, pour la durée de la guerre, avec son fils, cycliste au même régiment, il avait gagné tous ses grades au feu, de caporal à adjudant. J'allais le faire nommer sous lieutenant. »

« Au nom de l'Opéra-Comique, j'ai prié le colonel de saluer pour nous la tombe de Cazeneuve et de lui adresser notre adieu. Nous admirions son talent, qui honorait l'Opéra-Comique : nous sommes fiers de sa mort glorieuse, face à l'ennemi. »

31 mai 1915.

ÉTIENNE DESTRANGES (ROUILLÉ-), né à Nantes, le 29 mars 1863, a passé sa vie dans l'étude, l'histoire et la critique de la musique, défendant énergiquement de sa plume les maîtres nouveaux, jugeant avec une grande liberté d'esprit les anciens, prodiguant de toute façon son action artistique. Celle-ci fut particulièrement précieuse à sa ville natale, qui, grâce à lui et à sa revue *L'Ouest-Artiste* (depuis 1890), se trouva tout à fait à la tête des mouvements de décentralisation musicale. Il fut aussi collaborateur du *Guide musical*, du *Monde artiste*, d'autres revues encore. C'était un fervent wagnérien, et en même temps un non moins fervent partisan de la jeune Ecole française (car on ne voit pas pourquoi l'un exclurait l'autre). Parmi ses écrits, très nombreux, on citera surtout : *Le théâtre à Nantes*, depuis ses origines (1430); *Consonnances et Dissonnances*, études musicales; *Les Femmes de Wagner;* et diverses monographies sur des œuvres de Wagner, Verdi, César Franck, Berlioz, d'Indy, Chabrier, et

(1) Voyez *le Guide musical*, numéro du 13 octobre 1895 (Croquis d'artistes).

(1) Ses amis et collaborateurs, MM. Laloy, Lionel de la Laurencie et Emile Vuillermoz, ont publié une émouvante brochure sous le titre : *Le tombeau de Jules Ecorcheville, suivi de Lettres inédites* (in-8 avec portrait).

Alfred Bruneau, dont il a analysé de très près douze partitions.

22 octobre 1915.

Mme Adèle Isaac (-Lelong), née à Calais, en 1854, a laissé, surtout à l'Opéra-Comique, des souvenirs inoubliables. Douée d'une voix d'une idéale pureté, d'une sûreté impeccable, elle avait d'ailleurs un souci de la perfection poussé presque à l'extrême, avec une simplicité et une réserve, dans le jeu, qui étaient du goût le plus fin. Elle avait débuté à Bruxelles, en 1872. Mais sa carrière à l'Opéra-Comique de Paris va de 1873 à 1892, en somme, hors quelques fugues à Liège (1874-75), à Lyon (1875-77) et à l'Opéra (1883-85). Elle n'a vraiment fait qu'une création marquante : celle des trois figures de femme des *Contes d'Hoffmann*, qu'elle incarnait tour à tour le même soir. Mais ceux qui l'ont entendue dans *l'Etoile du Nord, Haydée, Roméo et Juliette, le Domino noir, les Noces de Figaro* (Suzanne), *Carmen, Hamlet, le Comte Ory, Faust, le Songe d'une nuit d'été*... en garderont toujours un très vif souvenir d'admiration (1).

26 novembre 1916.

Albert Saléza, né à Bruges (Basses-Pyrénées), le 18 octobre 1867, avait épanoui à l'air des cimes une voix de ténor puissante et souple, lorsque des amateurs de Pau et de Bayonne l'envoyèrent au Conservatoire de Paris Il y enleva, à vingt ans, le premier prix de chant et le second d'opéra, et dès lors commença une carrière des plus brillantes, qui n'a dû qu'à la maladie de s'interrompre prématurément. A l'Opéra-Comique d'abord *(le Roi d'Ys)*, puis à Nice, il triompha surtout à l'Opéra de Paris, où ses créations de *Salammbô* et d'*Othello* laisseront des souvenirs incomparables sans faire oublier ses interprétations de *La Walkyrie, Tannhaüser, Le Cid, Sigurd, Faust, Roméo et Juliette* (où il était si poétique, si délicament passionné). Les plus grands succès l'accueillirent sur d'autres scènes dans *Carmen* (encore une de ses incarnations types, sans rivale), dans *Les Huguenots*, et, en italien, à Londres et en Amérique : dans *Lucie de Lamermoor, Aïda, La Bohême,* etc. Nul n'a mieux que lui créé de la vie sur la scène : c'était d'une vérité saisissante, d'un instinct sûr, du geste le plus approprié, le plus large, le plus éloquent.... avec une voix expressive, pathétique, farouche ou délicate, toujours émouvante. Il avait été nommé, en 1911, professeur de déclamation lyrique au Conservatoire (2).

2 décembre 1916.

Francesco-Paolo Tosti, né à Ortona-sul-mare, dans les Abruzzes, le 9 avril 1846, restera comme l'un des plus féconds mais d'ailleurs les plus élégants et caractéristiques auteurs de mélodies de l'Ecole italienne moderne Ses premières études musicales eurent lieu à Naples et c'est Mercadante qui l'engagea dans la voix spéciale du chant, de sa composition et de son enseignement. Après 1869, il se fixa à Rome, où Sgambati le « découvrit » et commença sa réputation. Tosti chantait lui-même ses mélodies nouvelles, qui, progressivement, obtinrent un succès inouï. Il fut maître de chant à la Cour d'Italie; il le fut plus tard aussi à celle d'Angleterre (en 1880) et dès lors vécut beaucoup à Londres. Ses mélodies, entre autres qualités, ont celle d'être parfaitement écrites pour la voix; mais plus d'une est encore relevée par un rythme, un tour original, puisé aux sources populaires du pays. Il est mort à Rome, où des obsèques très solennelles furent célébrées en son honneur.

H. de C.

(1) Voyez *Le Guide Musical*, numéro du 18 août 1895 (Croquis d'artistes).

(2) Voyez *Le Guide Musical*, numéro du 25 octobre 1896 (Croquis d'artistes).

BIBLIOGRAPHIE

Eugène Picheran. — *Elvya*, ballet mimé de Mme Mariquita et M. G. Ricou; partition piano et chant, Société « Théâtre-Musique ».

Voici la première partition éditée par une société nouvelle, somptueusement installée dans l'ancien hôtel du cardinal Fesch (plus anciennement, hôtel Montfermeil), chaussée d'Antin, et dont le directeur est M. Villefranck. Elle donne idée du goût qui veut présider à ces éditions musicales. Mais il est intéressant de signaler, en passant, que la Société a des vues beaucoup plus vastes que celles d'un simple éditeur. Elle prendra tellement en main la cause de ses auteurs, qu'elle se chargera des décors, des costumes, de l'interprétation et de la présentation de leurs œuvres sur les scènes des deux mondes. Bonne chance nous lui souhaitons. Avec un atelier de gravure, ce sera l'indépendance complète.

Elvya a été donné vers la fin de janvier, à l'Opéra-Comique, avec Mlles Sahary-Djéli et Georgette Delmarès, l'une, toute grâce plastique et souplesse distinguée, l'autre fine et spirituelle, et vraie. Son succès a été très vif. C'est le conte XVIIIe siècle d'un petit abbé qui erre, en rêvant, dans un petit bois à l'aube. Il rêve si bien qu'une statue de nymphe descend pour lui de son piédestal et qu'il s'éprend d'elle..., jusqu'au moment où la pensée lui revient de son état et de ses devoirs. Mais quand ses yeux, pleins de larmes, se rouvrent plus clairs, tout est rentré dans l'ordre : la statue n'a pas bougé. Cette petite fantaisie fait également honneur au goût délicat de Mme Mariquita et à l'inspiration légère, poétique, humoristique aussi, de M. Picheran, qu'on a trop rarement l'occasion d'apprécier.

A. Dandelot. — *Résumé d'histoire de la musique.* Paris, M. Sénart, in-8. Prix : 2 fr.

Ce n'est qu'une brochure, mais combien riche et combien utile! L'auteur, facilement frappé de l'ignorance générale des musiciens à l'égard de l'histoire de l'art même qu'ils cultivent : élèves de nos Conservatoires, virtuoses de tout rang, voire compositeurs, a voulu mettre entre leurs mains une sorte de répertoire chronologique, puis alphabétique, des maîtres qui ont créé, illustré, développé la musique, avec juste ce qu'il est indispensable de connaître de leur vie, de leur génie, de leurs œuvres; tout en inscrivant, comme des jalons, les points essentiels

de l'évolution même de cet art depuis les temps les plus reculés, et en terminant par divers index, plus brefs dans leurs indications, qui groupent : les autres compositeurs, les théoriciens, les chefs d'orchestre, les exécutants, les luthiers, facteurs, etc. Un peu de bibliographie termine, avec une table générale des noms, ce patient relevé.

On serait tenté de signaler quelques oublis et quelques erreurs de dates qui n'ont pas échappé à l'auteur, si l'on ne savait que celui-ci ne regarde sa publication que comme provisoire et s'il ne corrigeait en ce moment même une nouvelle édition refondue. Donc, félicitations sans réserves.

Pierre Lalo. — *La musique : 1898-1899.* — Paris, Rouart et Lerolle, in-12 Prix : 5 fr. (avec 16 reproduction).

Est-ce le premier volume d'une série comportant, année par année, le meilleur des feuilletons musicaux du *Temps*? Souhaitons-le. Les articles de M. Lalo, l'un des rares critiques qui aient aujourd'hui licence de donner à leur journal des *feuilletons*, mûrement réfléchis et soigneusement écrits, sont plus que d'autres documentaires, et restent utiles à consulter, comme attachants à lire. Leur indépendance est vraiment « critique »; leurs partis-pris (qui n'en a ?) méritent la discussion; les idées qu'ils soulèvent ont du prix. Dans ces cinq cents pages on appréciera particulièrement l'étude importante sur *le Wagnérisme et la musique française*, à propos du *Fervaal* de M. d'Indy, et les articles consacrés à *Fidelio*, *Oberon*, la *Briséïs* de Chabrier, la *Cendrillon* de Massenet, *Tristan et Iseult*, *la Prise de Troie*, *Iphigénie en Tauride* ..., à divers concerts aussi, de cette même saison de pa-isienne 1898-1899 — Une petite critique en passant : pourquoi M Lalo écrit-il invariablememt « *La Walküre?* » Il faut laisser ce jargon aux snobs du wagnérisme d'il y a trente ans. C'est exactement aussi logique que si l'on disait « *Le Gold du Rhein* ». Walküre est déjà une traduction, au même titre que Valkyrie, et Valkyrie, mot français, bien antérieur à Wagner, est encore plus près de l'original Scandinave. — Seize photographies ornent ces pages, seize portraits, et une table alphabétique générale achève d'en rendre utile la consultation.

G. Jean-Aubry. — *La musique française d'aujourd'hui.* — Paris, librairie Perrin, in-12 de 304 p. Prix : 3 fr. 50.

Le livre arrive à son heure et n'a pas besoin d'excuse par le temps qui court; tout au plus d'une explication Ses éléments : études d'esthétique, portraits de musiciens, ont paru, sous la forme d'articles ou de conférences, de 1906 à 1914, en France, en Suisse, en Hongrie, en Belgique, ou en Angleterre, tous, sauf le premier, qui les coordonne en quelque sorte, et justifie une action poursuivie systématiquement en faveur de la musique française contemporaine, pour sa simple confrontation avec la musique allemande contemporaine.

Là est le point, en effet, et M Jean-Aubry a tout à fait raison d'y insister. Le mal incalculable que l'Allemagne s'est fait à elle-même par son triomphe de 1871 a porté ses fruits jusque dans le domaine artistique, — le seul où elle fût réellement souveraine, incomparable, magnifiquement créatrice : la musique. Après Richard Wagner (le dernier classique, comme l'a dit si justement M. Vincent d'Indy), c'est une décadence foudroyante qui marque chaque jour ses progrès. Les idées s'imprègnent d'une outrecuidance naïve et d'une vanité de mauvais goût; les moyens orchestraux, les recherches instrumentales, semblent quitter le monde des sons pour celui des bruits; les cornes d'automobile et les froissements de cailloux concassés prennent rang, sur la partition, à côté des violons surannés et des harpes impuissantes.... L'art prodigieux de certains maîtres, tel Richard Strauss, ne découvre à l'analyse aucune émotion musicale réelle, aucun génie créateur.

Seulement, ce sont des choses que peu de critiques osaient dire : le rayonnement des chefs-d'œuvre du passé couvrait trop encore la médiocrité du présent. Il serait d'ailleurs aussi absurde de méconnaître aujourd'hui ce merveilleux passé, qu'il l'était de ne pas tenir compte de l'étonnante floraison du génie français, en pleine ascension indépendante, pendant la décadence allemande. Il y a, dans l'art musical, des choses qui ne séduisent qu'un temps (ou qui ne séduisent plus que si l'on fait l'effort nécessaire pour se reporter à ce temps, et c'est encore bien quelque chose), et d'autres que le génie a faites éternelles. Celles ci n'ont véritablement d'autre patrie que l'humanité tout entière, la pensée, l'âme humaine. C'est à produire quelques-unes de celles-ci que doit tendre l'effort de notre jeune école, et tout est intéressant dans cet effort, même lorsqu'il reste impuissant, pourvu qu'il soit sincère et indépendant.

Est-il toujours aussi indépendant qu'on le veut parfois ? La question nécessiterait une discussion qui serait peu de mise ici. J'indique simplement, en passant, le danger qu'il y aurait à pousser trop loin ce paradoxe, cher à M. Debussy (et contre lequel M. Gabriel Fauré réclame aussi dans la préface du présent volume) : que l'âme française était en sommeil depuis Rameau et se réveille seulement à présent. Il y aurait tant de preuves à fournir, à l'encontre de ce jugement sommaire, qu'il y faut, encore une fois, renoncer.

M Jean Aubry eût pu facilement montrer, en la citant, ce qu'il y a de fantaisiste dans la boutade de M. Debussy : « Marie-Antoinette imposa Gluck au goût français; de ce coup nos belles traditions se faussent, notre besoin de clarté se noie. » Le triomphe de Gluck (Gluck la clarté même !) a été dû d'abord à son génie, incomparable; ensuite à une défense du goût français, justement, contre le goût italien. Il n'était pas encore question d'école allemande, et Mozart, qui ne se présentait que comme Allemand (tel Wagner plus tard) dut bientôt repartir, tout appui lui faisant défaut. Aussi est-il inexact, à mon sens, d'abord, de ne représenter le mouvement musical en France que par l'opéra, et ensuite, de déclarer qu'il ne s'épanouit que sous l'influence italienne et l'influence allemande. C'est son influence française, tout au contraire, qui domine et persiste. Gluck écrivant *Iphigénie* ou *Armide* n'est plus allemand, mais français. Rossini écrivant *Guillaume Tell* (après *la Muette* d'Auber, ne l'oublions pas), n'est plus italien, mais français. Meyerbeer écrivant *Robert le Diable* ou *les Huguenots*, n'est plus allemand, mais français. Aucune de ces œuvres n'eût vu le jour sans la tradition française comme base.

Et tout l'opéra comique français, qui se développe sans arrêt depuis Philidor, et qui eut une

telle influence sur l'Allemagne même, ne compte-t il donc pas? Pourquoi n'en pas faire état?

Rappelez-vous, sans aller plus loin, la populaire *Dame Blanche*, ses scènes déclamées, ses ensembles traités comme un trio, un quatuor, un sextuor où les instruments seraient des voix.... D'un côté c'est la vieille tradition française des ensembles *a capella* qu'elle évoque. De l'autre...., écoutez bien, *Les Huguenots* y sont en germe : avec des voix et un jeu de grand opéra, on s'y tromperait.

Henri de Curzon.

Pour paraître dans les numéros suivants :

M. Kufferath. — *Molière et la musique.*

Eugène d'Harcourt. — Rapport, adressé au ministre de l'Instruction publique et des Beaux Arts, sur sa mission musicale à l'Exposition internationale de San-Francisco et aux États-Unis.

Une étude importante sur l'abréviation rationnelle de la notation musicale actuelle.

Documents relatifs à la transformation du Jeu de Paume des Tuileries en grande salle populaire de concerts (décision du Conseil des ministres du 6 novembre 1912; commission de l'art, de la Chambre des Députés du 7 juillet 1914).

DERNIÈRES PUBLICATIONS MUSICALES

A. DURAND et FILS, éditeurs

(*Musique lyrique*).

C. Saint-Saens : *La Cendre rouge*, dix poèmes lyriques pour chant et piano, poésie de George Docquois (prix : 8 fr.).

Gabriel Fauré : *Le Jardin clos*, huit poèmes de Van Lerberghe (prix : 6 fr.).

Ces deux séries ont été chantées pour la première fois au *Festival Saint-Saëns-Fauré*, donné le 23 novembre dernier à la Salle Gaveau, au bénéfice de la ligue fraternelle des enfants de France. M. Plamondon a chanté *la Cendre rouge* et Mlle Hatto *le Jardin clos*.

Claude Debussy : *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*; texte français de Claude Debussy, avec version anglaise (prix : 2 fr. 50).

Daté de décembre 1915.

Roger-Ducasse : *Chant de la Nativité*, pour soprano et contralto, avec accompagnement d'orgue, paroles latines (prix : 2 fr).

Daté de Noël 1915.

Maurice Ravel : *Trois chansons*, pour chœur mixte (transcrites pour voix seule et piano), paroles de M. Ravel, avec version anglaise : *Nicolette* (prix : 1 fr. 75); *Trois beaux oiseaux de paradis* (prix : 1 fr. 75); *Rondo* (prix : 2 fr. 50).

Florent Schmitt : *Chant de guerre* pour chœur d'hommes et ténor solo, avec orchestre ou piano; poésie de Léon Tonnelier (prix : 4 fr.).

Daté de janvier 1915.

(*Musique de piano*).

Gabriel Fauré : *12e barcarolle* (prix : 2 fr.); — *12e nocturne* (prix : 3 fr).

Exécutés pour la première fois au *Festival Saint-Saëns-Fauré*, par M. Louis Diémer.

Claude Debussy : *Douze études* (en deux livres, chaque, prix : 8 fr.).

Études écrites chacune pour quelque chapitre de l'art du piano et dédiées à la mémoire de Chopin. L'auteur les a fait précéder d'un avertissement où il justifie l'absence intentionnelle de tout doigté : Outre que « nos vieux maîtres n'indiquèrent jamais de doigtés, se confiant, sans doute, à l'ingéniosité de leurs contemporains », il est bon de se dire que « l'absence de doigté est un excellent exercice, supprime l'esprit de contradiction qui nous pousse à préférer ne pas mettre le doigté de l'auteur, et vérifie ces paroles éternelles : on n'est jamais mieux servi que par soi-même ». — Daté de l'été de 1915.

— *Khamma*, légende dansée, de W. L. Courtney et Maud Allan; réduction pour piano, par l'Auteur (prix : 10 fr.)

Roger Ducasse : *Quatre études* (prix : 6 fr.).

Florent Schmitt : *Musiques de plein air*, suite pour orchestre; transcription pour piano à 4 mains, par l'Auteur (prix : 3 fr., 3 fr. 50 et 3 fr.) : *La procession dans la Montagne; Danse désuète; Accalmie.*

Henry LEMOINE et Cie, éditeurs

(*Musique de piano*).

Nouvelles éditions entièrement revues, corrigées et doigtées à nouveau (Panthéon des pianistes).

S. Bach : *Le Clavecin bien tempéré*, éd par R. Dallier, 2 vol. à 3 fr.

Mozart : *Sonates*, éd par L. Diémer, 1 vol. (prix : 5 fr.).

Bertini : *75 études*, en 3 vol. à 2 fr. 25.

Les Classiques favoris du piano, éd. par Th. Lack, 4 vol. à 3 fr.

Dauphin et Blanc : *Scènes et paysages*, à 4 mains (prix : 6 fr).

Thomé : *Album* de 6 morceaux choisis (prix : 2 fr. 50).

— *20 pièces enfantines*, à 2 mains (prix : 3 fr.) et à 4 mains (prix : 4 fr.).

Schumann : *Novellettes* (prix : 2 fr. 25.).

Clementi : *Gradus ad parnassum*, éd. par Th. Lack (prix :).

Lœillet (1653-1720) : *18 sonates* pour piano et instruments divers, à 2 et 2 fr. 50 l'une.

E. DEMETS, éditeur

(*Musique de piano*).

C. Decreus : *Suprême hommage*, poème (prix : 5 fr.).

A la mémoire du soldat Henri Collignon, ancien préfet, conseiller d'Etat, engagé volontaire et tué le 10 mars 1915.

Erik Satie : *Enfantillages pittoresques; Menus*

propos enfantins; Peccadilles importunes (prix : 2 fr. 50, 2 fr., et 1 fr. 75).

Trois petits albums de trois pièces, pour les commençants.

S. Hennessy : *Rapsodie celtique*, pour piano et violon (prix : 4 fr.).

(Musique vocale).

C. Decreus : *La Mère*, poème de Lionel Laroze ; pour soprano ou ténor (prix : 3 fr. 35).

L. Neymarck : *La belle dame sans merci*, ballade symphonique pour ténor et chœur mixte, avec orchestre. Réd. pour piano et voix (prix : 5 fr.).

B. ROUDANEZ, éditeur

(Musique vocale).

L. Lempers : *Noël de gloire* (A ceux qui combattent, à ceux qui souffrent, à ceux qui espèrent); poésie de J. M. Bouteloup (prix, piano et chant : 2 fr.).

L. Lempers : (Pages extraites de *Fils d'Alsace*, épisode lyrique en 3 actes de J. M. Bouteloup : *La Légende du Moulin d'Alsace*; *Marche des petits gars de France; Le rire frais de Madeleine* (prix, piano et chant : 2 fr., 1 fr. 50 et 2 fr.).

Guy Ropartz : *Le Miracle de saint Nicolas*, légende en 17 tableaux, poème de René d'Avril (prix, réduction piano et chant : 5 fr.).

C'est une œuvre de la pureté, de la simplicité la plus harmonieuse. Il y a, dans la partie du récitant qui est presque tout, des pages descriptives, de paysage et de nature, qui sont d'une délicatesse ravissante.

COSTALLAT et Cie, éditeurs

(Musique de piano).

Chabrier : *Capriccio*, à 2 mains (prix : 4 fr.); *Cortège burlesque*, à 2 et à 4 mains (prix : 2 fr. et 2 fr. 50); *Quadrille fantaisiste sur des thèmes de Tristan et Isolde*, à 4 mains (prix : 3 fr).

Œuvres posthumes. *Le Capriccio* est terminé par Maurice Leboucher; *le Cortège burlesque* transcrit par P. Lacome.

Eggeling : *20 études*, nouvelle édition par I. Philipp (prix : 2 fr.).

Liszt : Chants polonais, d'après Chopin : *Rêves de jeune fille: Mes joies* (prix, chaque : 1 fr. 50); *Nocturne* n° 3 (prix 1 fr. 50). Nouvelles éditions, avec notes et variantes, par I. Philipp.

(Musique vocale).

A. Béon : *Le drapeau Français*, piano et chant (prix : 2 fr.).

Louis Ganne : *Marche des petit poilus* (prix : 1 fr. 35).

M. Le Boucher : *Honneur et foi!* (prix : 1 fr. 50).

Albert Renaud : *Chant du drapeau* (prix : 1 fr. 70).

RICORDI, éditeur (à Paris)

(Musique de piano).

Chopin : *Nocturnes; Ballades: Études*. Nouvelles éditions, revues par I. Philipp. et précédées par lui d'introductions historiques et critiques (prix : 2 fr., 1 fr. et 2 fr.).

(Musique vocale).

Cimarosa : *Le Mariage secret*, version française de H. de Curzon. 1 vol. gr. in-8 (prix, piano et chant : 5 fr)

THE MUSICAL QUARTERLY

(Revue Musicale trimestrielle)

Fondé en 1915. à New-York : O.-G. Sonneck, directeur; G Schirmer, éditeur.

Numéro de juillet 1916 : W. J. Henderson, *A note on floridity* (les vocalises, dans le chant); Edwin Hughes, *Rafael Joseffy's contribution to piano technic;* C. Van Vechten, *Shall we realize Wagner's ideals* (le décor des œuvres de Wagner); Cyril Scott, *Percy Grainger, the music and the man;* Helen Ware, *The American-Hungarian Folk-Song;* Percy A. Scholes, *Henry Purcell* (documents inédits); E Brunckeu, *The philosophy of copyright*. ..

Numéro d'octobre 1916 : F. Schumann, *Brahms and Clara Schumann;* D. Gregory Mason, *Edward J. de Coppet;* Edward J. Dent, *The musical interpretation of Shakespeare on the modern stage;* Jean Huré, *The rôle of France in musical art;* J.-A. Fuller-Maitland, *Facts and Fictions about « God Save the King »;* Arthur Hartmann, *The Czimbalom, Hungary's national instrument* (avec reproductions); A. Eaglefield Hull, *A survey of the pianoforte works of Scriabin;* Sir Charles Villiers Stanford, *William Sterndale Bennett....*

Numéro de janvier 1917 : W.-J. Lawrence, *The English theatre orchestra;* J. Lawrence Erb, *Music in the American University;* Edgar Istel, *A genetic study of the Aïda libretto;* J. de Zielinski, *Russian hunting music;* H. Leichtentritt, *Ferruccio Busoni as a composer;* Frank Kidson, *Some guess about « Yankee Doodle »;* Cornelius Rubner. *Niels W. Gade;* D. C. Parker, *Exoticism in music in retrospect ...*





LE GUIDE MUSICAL

Principales études publiées depuis vingt ans

Hugues IMBERT : Médaillons contemporains (profils de musiciens); — Charles Gounod ; — La Symphonie après Beethoven....

Maurice KUFFERATH : Lettres de R. Wagner à Roeckel ; — Les philosophes et la musique ; — Interprétation et tradition ; — *Salomé*, de R. Strauss ; — Lettres de R. Wagner à Minna ; — *Fidelio* ; — *La Flûte enchantée* ; — *Parsifal*....

Michel BRENET : Notes sur Rameau ; — Les concerts en France avant le XVIII[e] siècle ; — L'amitié de Berlioz et de Liszt....

Georges SERVIÈRES : *Tannhaüser* à l'Opéra en 1861 : — Lieder français (Fauré, Bordes, Debussy....) ; — La chapelle royale sous la Restauration ; — Les contrefaçons et parodies du *Freischütz* ; — Les lieder de Weber ; — Emm. Chabrier....

Henri de CURZON : Croquis d'artistes (Faure, Lassalle, Maurel, Taskin...., M[mes] Viardot, Nilsson, Krauss....); — Nouvelles lettres de Mozart ; — Les lieder de Schubert ; — Les lieder et airs détachés de Beethoven ; — F. Pedrell : *Les Pyrénées, la Célestina* ; — Le premier concert de Berlioz : lettres inédites ; — L'ancien Théâtre Italien ; — Les idées de Grétry et ses visions d'avenir ; — Ernest Reyer ; — Meyerbeer, l'homme et l'œuvre ; — La première version de *Mireille*....

Ernest CLOSSON : L'instrument de musique comme document ethnographique ; — La facture des instruments de musique en Belgique ; — Le lied Néerlandais ancien ; — Notes sur la chanson populaire....

Julien TIERSOT : Étude sur la *Damnation de Faust* ; — Écho et Narcisse ; — J.-J. Rousseau musicien....

Édouard SCHURÉ : Souvenirs de R. Wagner.

Albert SOUBIES : La musique Belge au XIX[e] siècle.

M. DAUBRESSE : Psychologie musicale ; La mémoire musicale : Observations sur la sensibilité musicale des animaux ; — Quelques compositrices françaises ; — La musique au Musée de Saint-Germain....

MARGARITESCO : La musique populaire en Roumanie.

Alfred ERNST : L'art de Richard Wagner (harmonie, mouvements, tonalité et modulation).

Paul MAGNETTE : Mémoires de Carl Ditters von Dittersdorf.

T. de WYZEWA et G. de SAINT-FOIX : Un prétendu trio de Mozart ; — Une crise romantique dans la vie de Mozart.

H. GAUTHIER-VILLARS : L'esthétique de G. Bizet.

G. PROD'HOMME : Les lettres de Berlioz à Aug. Morel ; — H. Berlioz, bibliothécaire du Conservatoire ; — Gluck et Houdon....

Van den BORREN : Les musiciens Belges en Angleterre, à l'époque de la Renaissance ; — Les débuts de la musique à Venise.



VOL. LXI Nos 36-37. 61e ANNÉE. 1er JANVIER-15 JUILLET 1917.

LE GUIDE MUSICAL

REVUE INTERNATIONALE DE LA MUSIQUE ET DES THÉATRES

SOMMAIRE

PARIS :

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, rue de Seine

F. DURDILLY, Ch. HAYET, Succr
11 bis, boulevard Haussmaun

Prix : 0 fr. 50

LE GUIDE MUSICAL

Revue internationale de la Musique et des Théâtres Lyriques

Fondé en 1855
à Bruxelles

Directeurs :
F. DELHASSE, 1855-1887
M. KUFFERATH, 1887-1914

Rédacteur en chef : HENRI DE CURZON
7, rue Saint-Dominique

Principaux collaborateurs :

Maurice KUFFERATH. — Édouard SCHURÉ. — Julien TIERSOT. — JAQUE-DALCROZE
Albert SOUBIES. — Georges SERVIÈRES
Émile VUILLERMOZ. — Michel BRENET. — Jacques BRUNET. — Raymond BOUYER
Ernest CLOSSON. — René BRANCOUR. — Charles TENROC
H. DUPRÉ. — M. DAUBRESSE. — Félix GUÉRILLOT. — A. GOULLET. — A. LAMETTE. — ALTON
LOPEZ-CHAVARRI. — MARGARITESCO. — H. KLING
A. REUCHSEL. — MAY DE RUDDER. — E.-R. DE BÉHAULT. — G. ROBERT

ABONNEMENT

France : **12** fr. -:- Union postale : **14** fr. -:- Pays d'outre-mer : **18** fr.

EN VENTE

PARIS : LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, rue de Seine
Ch. HAYET, 11 *bis*, boulevard Haussmann. — Maison GAVEAU, 45, rue de la Boétie
M. SENART, 49, rue de Rome et 3, rue de Madrid

Philips Hale
Aug. 11, 1936



MONSIGNY

A PROPOS DU CENTENAIRE DE SA MORT

(*14 janvier 1817*)

Il ne faut pas être oublieux de nos morts, surtout quand leur œuvre est une partie du patrimoine national. L'année où nous sommes est celle du centenaire de deux de nos maîtres de la scène lyrique, et qui, chachacun, ont laissé au moins une partition impérissable, de l'auteur du *Déserteur* et de l'auteur de *Joseph*. Ils ne sont d'ailleurs pas de la même génération artistique. Monsigny avait quatre-vingt-huit ans, et survivait depuis longtemps à son œuvre, lorsqu'il s'est éteint le 14 janvier 1817. Méhul n'en avait que cinquante-quatre lorsqu'il succomba à la maladie, le 18 octobre de cette même année. On voudrait que leur souvenir fût rappelé avec quelque solennité par par nos directeurs lyriques, et qu'une reprise de ces deux chefs-d'œuvre, qui, en somme, n'ont pas quitté le répertoire, vînt souligner la gratitude nationale que nous leur devons. Si, pour l'un, il en est temps encore, il n'est pas trop tard pour l'autre.

Monsigny est né à Fauquembergues, près de Saint-Omer, le 17 octobre 1729. De bonne heure, il fut épris de musique, mais comme un amateur, qui ne voit pas plus loin que l'usage d'un instrument : il apprit le violon, étant au collège. Son père étant mort lorsqu'il n'avait encore que dix-huit ans, son premier souci dut être d'assurer le bien-être de sa mère, de sa sœur et de ses trois frères. Il partit, à cette intention, pour Paris (en 1749), où il trouva une place dans les bureaux de la comptabilité du clergé. Disons tout de suite qu'il eut le bon sens de ne jamais abandonner, au cours de sa vie d'artiste, le travail et l'occupation régulière qui l'exemptaient du souci du lendemain. Entré, un peu plus tard, dans la maison du duc d'Orléans, il y devint « maître d'hôtel », puis « administrateur des domaines. »

Une représentation de la *Servante maîtresse*, de Pergolèse, à la Comédie Italienne, en 1754, décida, dit-on, de sa vocation dramatique. Le célèbre petit acte du musicien italien ne produisit pas sur lui seul cet effet fécond. Des générations de compositeurs s'en sont nourries, en quelque sorte; il est à la base de tout l'opéra comique. — Seulement, lorsque Monsigny se jura de réussir à son tour dans ce genre si séduisant, il ne savait pas un mot de musique. Il avait bien des idées, mais il était incapable d'en tirer parti; il possédait certains dons originaux, gage d'un tempérament fait pour le théâtre, mais il ignorait tout de la façon de les mettre en valeur.

De fait, c'est en forgeant qu'il devint forgeron. Peu de musiciens de valeur auront eu aussi peu de « métier ». Mais il n'est pas le seul à prouver par l'exemple que le « métier » n'est pas tout, qu'il est même secondaire au prix de la sincérité de l'émotion et de la vértié de l'expression.

Il avait vingt-neuf ans lorsqu'il fit ses débuts, et naturellement aux théâtres de la Foire, qui constituaient l'Opéra-Comique français en rivalité avec la Comédie Italienne. *Les Aveux indiscrets*, petit acte tiré d'un conte de La Fontaine, furent joués le 7 février 1759. Ce n'est encore que la « comédie à ariettes » telle qu'en avaient déjà donné de charmants exemples : Jean-Jac-

ques Rousseau, avec le *Devin de village;* Dauvergne, avec *les Troqueurs;* Philidor avec *Le diable à quatre.* Surtout, c'est tout juste un essai, à l'école de Pergolèse. Ce n'est pas encore Monsigny.

Le Maître en droit parut à la scène un an plus tard, le 13 février 1760. Le genre est le même, musique aussi bien que comédie. La partition a cependant laissé un souvenir impérissable : Beaumarchais lui a emprunté une jolie romance : « Tout me dit que Lindor est charmant »; Rosine en fredonne le début, à son balcon, dans *Le Barbier de Séville.*

Un an encore, et voici, le 4 février 1761, *Le Cadi dupé,* toujours en un acte. Le succès en fut très vif : la vraie personnalité de Monsigny s'y faisait jour, une verve comique mêlée de tendresse et de charme. La comédie de Lemonnier était bonne, d'ailleurs : on sait que tel fut, tout aussitôt, l'avis de Gluck, car il le reprit pour son compte, la même année. Mais il ne faudrait pas que le rapprochement des deux partitions nous rendît injuste pour Monsigny. Celui-ci dut peut-être aussi à son œuvre la connaissance qu'il fit bientôt de Sedaine, et qui devait lui être si avantageuse.

Sedaine avait un sens exquis du genre de pièce, sincère, enjouée, délicate, qu'il fallait à l'Opéra-Comique français. Plus que pas un, il a porté bonheur aux musiciens qui ont fait appel à son imagination : Philidor et Grétry surtout. *On ne s'avise jamais de tout,* représenté encore à la Foire, le 17 septembre 1761, fut le premier fruit de sa collaboration avec Monsigny. C'est une assez petite chose, mais charmante, aimable au possible, tantôt bouffe, tantôt fine et émue. Comme dans le *Cadi dupé,* Monsigny s'y montra le musicien de l'amour.

Sedaine rendit d'ailleurs service à son musicien en le forçant à hausser le ton, à élargir son inspiration : il lui donna *Le Roi et le Fermier,* trois actes, dont les scènes pittoresques, parfois émouvantes, les situations attachantes, ont été rendues par Monsigny, non seulement avec grâce et vérité, mais dans un style nouveau, une poésie vivifiante, une couleur harmonieuse. Ce fut le début des deux collaborateurs sur la scène de l'Opéra-Comique que venait de fonder la fusion de la Comédie Italienne et du Théâtre de la Foire (1762).

Il lui donna encore *Rose et Colas* (8 mars 1764) qui est un petit chef-d'œuvre de goût et de proportions. Jamais idylle villageoise ne sera plus délicate sans platitude dans la naïveté et sans recherche dans la sensibilité. Tous les airs ou ensembles en seraient à citer, et l'on peut dire que le succès en dure encore : ils n'ont rien perdu de leur fraîcheur.

Dans les uns, c'est un entrain simple et vrai, celui même qu'on attend des personnages... : tel « Sans chien et sans houlette » ou « Ah! comme il y viendra!... » Dans les autres, c'est une grâce particulière, également évocatrice de la nature du personnage : « C'est ici que Rose respire... » « Hélas! j'étais si contente!... » « Il était un oiseau gris... »

Puis, c'est un « ballet héroïque » apporté à l'Opéra en 1766 : *Aline, reine de Golconde,* où, une fois de plus, Monsigny a su donner une expression originale à plus d'une page descriptive, soit à l'orchestre, soit dans les parties lyriques. Le succès en durait encore en 1779.

Mais *Le Déserteur* est la grande œuvre de Monsigny, comme il reste l'une des plus heureuses de Sedaine. La partition et la pièce sont dans une harmonie parfaite, et l'attrait singulier qu'elles exercent encore sur nous a sa source au fond de notre cœur même. Il s'agit ici d'un drame vraiment humain, et traité, dans son humble sphère, de telle façon que, selon un jugement de Berlioz, « le sentiment des convenances dramatiques, l'expression des passions et des caractères n'ont jamais été portés plus loin ». A côté de trouvailles charmantes de grâce légère, nous y goûtons une fantaisie comique de la franchise la plus amusante; à côté d'accents passionnés, vibrants d'émotion, énergiques même, nous y apprécions une pureté, une discrétion étonnante dans le tour mélodique; il n'est pas jusqu'à l'écriture même, et l'orchestre, qui n'ait une saveur séduisante.

Ici encore, on citerait tout, si tout n'était présent au souvenir : l'émotion vibrante d'Alexis, le charme pur et bientôt le courage de Louise, la bonne humeur sans vulgarité de Montauciel, la naïveté sans fadeur des autres rôles, tout est éloquent de vérité et de tact.

La première représentation est du 6 mars 1769; depuis, l'œuvre est restée, on peut le dire, au répertoire, mais, malheureusement, pas telle

que Monsigny l'a écrite. Adam a passé par là. C'est une chose étrange que la rage qu'a eue ce piètre musicien d'accommoder « à la moderne » une demi-douzaine de petits chefs-d'œuvre de notre scène ancienne. Sans parler de l'orchestre et de maint détail de scène du *Déserteur* le rôle d'Alexis, rôle de *baryton*, dont le timbre grave donne tant de caractère aux airs et aux ensembles, est devenu *ténor*, tandis que celui de Montauciel, ténor gai et léger, est devenu baryton. Et il n'y a pas moyen de réagir contre cette « tradition ! » Qui nous en délivrera ?

La preuve que l'étroite concordance du poème et de la musique, dans *Le Déserteur*, est une des raisons essentielles de sa supériorité, c'est le peu de valeur des œuvres suivantes. *Le Faucon* (1772) fut un échec, et *La Belle Arsène* (1773), avec ses 4 actes féériques et galants, si elle réussit mieux, n'en est pas moins froide et conventionnelle. L'impression de vérité, le charme de l'émotion, tout s'est envolé.

On les retrouve encore avec *Félix ou l'Enfant trouvé* (1777). Il est vrai que *La Belle Arsène* était de Favart, et que *Félix* est, de nouveau, de Sedaine. La pièce est fort habile, la musique, techniquement, est plus nourrie que jamais; au reste, ni les situations attachantes ne manquent, ni les airs émouvants, les duos pathétiques, la grâce et le charme caractéristiques chez Monsigny. Mais... il y a de la monotonie, les larmes l'emportent trop sur le rire, le tour mélodique ne varie pas assez... Ce n'est plus *Le Déserteur*.

En fut-il, lui-même, trop persuadé? On le crut longtemps. Du silence inexplicable qu'il garda désormais, (c'est-à-dire 40 ans durant!) on conclut que Monsigny sentait tarie chez lui toute source d'inspiration. Un examen plus attentif de sa vie intime a montré, et son principal biographe, Arthur Pougin (1908), l'a prouvé par maint document, qu'en fait, à l'époque où il s'arrêta, il était menacé de perdre la vue, et que seule, la retraite où il se confina, le sauva d'un pareil malheur.

Sedaine fit une dernière tentative, en 1784, pour le rappeler dans la carrière, et c'était avec *Richard Cœur de Lion!* Mais Monsigny était modeste, aussi, et ce n'est pas une petite preuve de goût qu'il donna, en renvoyant Sedaine à Grétry.

On constate avec peine que sa longue vieillesse n'eut pas que le chagrin de se survivre ainsi. La Révolution le ruina, et il ne dut sa très modeste aisance qu'à la pension viagère que les artistes de l'Opéra-Comique, spontanément, lui assurèrent. L'Empereur aussi pensa à lui, plus tard. Enfin, il succéda à Grétry à l'Institut... Mais, c'était presque la veille de sa mort.

HENRI DE CURZON.

PARIS

Académie Nationale de Musique

De bonnes reprises et un répertoire très honorable ont marqué l'effort de notre première scène lyrique au cours du premier semestre de cette année.

Parmi les œuvres déjà mentionnées au cours de notre dernier compte rendu, on a surtout exécuté : *Samson et Dalila, Faust, Patrie, Thaïs, Roméo et Juliette*.... Voici le relevé des reprises et des quelques nouveautés qui ont été données :

Les Abeilles (ballet, 10 janvier), de Stravinsky.
Rigoletto (18 janvier), de Verdi.
Le Cid (20 janvier), de Massenet.
Messidor (22 février), de Bruneau.
Aïda (4 mars), de Verdi.
Hamlet (1er avril), de Thomas.
Adélaïde (ballet, 8 avril), de Ravel.
La Favorite (21 avril), de Donizetti.
Prométhée (17 mai), de Fauré.
Une fête chez La Pouplinière (ballet, 17 mai), de Rameau, Duni, Philidor, etc.

On peut y joindre : *Maria di Rohan*, de Donizetti, mais en italien seulement et pour les représentations de M. Battistini (22 mars).

Il n'y a, on le voit, d'œuvre tout à fait nouvelle, ici, que la bluette de M. Stravinski : *les Abeilles*. C'est peu. Intérieur d'une ruche, évolutions et bourdonnements d'abeilles autour ou à côté de leur reine; aucune recherche de pittoresque spécial, ni même de costume évocateur; un rien, un numéro, aimable et léger, pour spectacle de gala (comme, en effet, l'œuvre a été donnée tout d'abord); une partition d'ailleurs fine, frémissante, susurrante, cha-

toyante, en surface..., et qui dure un quart-d'heure. Mlle Zambelli, qui n'a d'ailleurs rien à *danser*, a donné son élégance habituelle à la reine, qu'elle incarnait.

L'autre petit ballet, non moins menu, celui de M. Maurice Ravel : *Adélaïde ou le langage des fleurs*, date de quelques années. Nous en avons parlé à propos des séduisants « concerts de danses » donnés au Châtelet par Mlle Trouhanowa Et l'origine en est, d'ailleurs, une suite de huit petites pièces pour piano, intitulées *Valses nobles et sentimentales*, et jouées, en 1910, au cours d'une séance de la Société musicale et indépendante qui a laissé un souvenir particulier : aucune des œuvres inédites au concert ne portait sur le programme le nom de son auteur. Dans le décor du *Roman d'Estelle*, un peu trop Louis-Philippe pour cette évocation musicale, cette bagatelle garde à peu près l'effet de sa légèreté chatoyante et de son écriture ingénieuse, charmante d'imprévu dans les sonorités. Mlle Aïda Boni et l'élégant Aveline y sont pour quelque chose.

Quant à *la Fête chez La Pouplinière*, pour achever la série de ces petits divertissements, c'est bien le spectacle qui avait paru à la dernière des matinées rétrospectives de la saison passée, mais sans son élément lyrique, sans l'intermède de Pergolèse et les airs de Rameau et autres maîtres de l'époque. Les danses seules ont été sauvegardées, empruntées à Philidor, Duni, Rameau et divers anonymes du XVIIIe siècle. Mlle Zambelli, M. Aveline, Mlle Barbier.... forment le plus agréable ensemble qui soit.

*
* *

Messidor.

La grande reprise de cette saison a été celle de *Messidor*. On s'étonnait de sa relégation dans un coin du répertoire, depuis vingt ans; on en a été plus scandalisé encore en réentendant l'œuvre. C'est à coup sûr une des plus belles de M. Alfred Bruneau. Il n'en est pas qui ait plus d'ampleur dans l'inspiration et de beauté sonore dans la suite des idées; il n'en est pas où la musique magnifie plus noblement, plus poétiquement le fait-divers; et le souffle vivifiant de nature dont toute cette partition est imprégnée fait complètement négliger ce que cette histoire d'anarchiste assassin, d'usinier accapareur et de laboureur amoureux peut avoir de mesquin et de banal. Les épisodes mêmes de l'anecdote sont traités avec une grandeur et un style qui la dépassent à l'infini : soit que gronde la misère de ce pays montagnard dont les sources se sont trouvées taries; soit que le vieux berger, descendu de ses solitudes, rencontre le semeur acharné à chercher une terre favorable; soit que devant l'usine dont la roue ne travaille que pour un seul, le village s'exaspère et se révolte; soit enfin que, les moissons redevenues prospères, le peuple s'incline en prières devant la Providence.... le musicien a su partout éviter les effets faciles et être vrai, donc éloquent, en restant simple.

C'est dans les difficultés de la mise en scène qu'il faut chercher, je crois, la raison de certaines faiblesses de l'œuvre. Ainsi « la légende de l'or », vision symbolique, qui n'est pas un ballet et qui cependant tient à la mimique et à la chorégraphie. Ne pourrait-on trouver une façon de la rendre qui, tout en laissant au symbole, au rêve, à la légende, son côté féerique, ne serait pas autant en opposition avec l'action générale? L'idée primitive de Zola était sans doute difficile à réaliser, mais la façon étrange, bizarre, hindoue en quelque sorte, avec laquelle elle a été ordonnée cette fois, est allée encore plus loin du but. Ce tableau a fait mauvais effet, en somme. Il me semble, — puisqu'il s'agit, en fait, des sources aurifères d'un torrent de la montagne, que la chute d'un certain rocher peut soudain tarir, et tarit en effet, — qu'en faisant de ce royaume légendaire une sorte de *Nibelheim*, de séjour de Kobolds, de gnomes, de génies de la terre, on eût été plus dans le vrai.

Une fois de plus, d'autre part, le berger a paru un peu long et grandiloquent au dernier acte.... Mais c'est qu'il faudrait pouvoir le montrer faisant vraiment ses adieux au village, et parlant de groupe en groupe, tout en s'éloignant. A ce propos, il faut noter la nouveauté d'effet de ce rôle Écrit pour ténor, et même ténor élevé, il exige cependant un contraste réel de timbre avec la personne de Guillaume le laboureur. (C'est un peu l'opposition qui existe dans *Salammbô*, entre Shahabarim et Mathô). Faute de trouver ce contraste, il y a vingt ans, M. Bruneau a baissé le rôle pour Maurice

Renaud, qui y fut admirable. Cette fois, il a retrouvé les sonorités voulues, éthérées en quelque sorte, calmes et paisibles, avec M. Plamondon, dont on connaît la voix douce et le style pur.

M. Delmas a, du reste, gardé son personnage d'anarchiste, auquel il sait donner de l'entêtement et de la concentration farouche sans grandeur déplacée. Ses notes graves font un effet admirable dans la scène si sobre de la conjuration. M. Noté a aussi gardé son rôle de l'usinier. Pour Guillaume, c'est M. Franz, excellent d'ampleur lyrique et d'élan, avec un jeu très vrai. Véronique et Hélène sont Mlle Lapeyrette, vibrante et pleine de fermeté, et Mlle Gall, charmante de simplicité. L'orchestre enfin, qui s'est montré très heureusement nuancé, a été dirigé, avec la souplesse que l'on sait, par M. Ruhlmann.

* * *

Prométhée.

Ici, c'est presque une première représentation qu'il nous faut enregistrer. L'œuvre, bien qu'elle date de 1900, n'avait jamais été jouée qu'en gala et exceptionnellement. A tous égards, elle mérite qu'on s'y arrête.

Le mythe de Prométhée est un des plus beaux que nous ait légués l'antiquité. Ce Titan, qui défend les hommes contre les dieux nouveaux, qui brave à ses dépens l'orgueil de ceux-ci et leur jalousie à garder les secrets de leur puissance, qui dérobe le feu, étincelle divine, source de bienfaits sans nombre, et qui est cloué sur le roc solitaire, immortel supplicié, ce Prométhée est presque incroyable dans la mythologie païenne ; incroyable de liberté d'esprit et de hardiesse philosophique.

Est-ce pour cette singularité qu'il n'a laissé sa trace que dans le plus ancien théâtre grec, dans celui d'Eschyle ? Encore n'avons-nous, ainsi réalisée, qu'une partie de la légende. On sait que l'usage était alors, pour un poète dramatique, de présenter son œuvre sous forme de trilogie ; en réalité trois actes un peu longs de la même action. Eschyle dous a donné l'*Orestie*, qui est intacte. Pour Prométhée, il avait écrit un *Prométhée porteur du feu*, un *Prométhée enchaîné*, et un *Prométhée délivré*; et le second a, seul, été sauvegardé à travers les âges. Est-ce, justement, parce que c'était le plus hardi ?

L'action commence avec l'enchaînement du Titan coupable, et s'achève sur une dernière bravade de l'infortuné, qui sait, qui voit, qui prédit la ruine de son bourreau Zeus. Sa délivrance, selon les renseignements les plus probants des auteurs anciens, a été, en définitive, obtenue par lui grâce aux avertissements qu'il a accordés au maître des Dieux et qui ont prévenu cette ruine. Mais, en attendant, il n'est pas de blasphème qu'il n'exhale, au nom de l'humanité, et en dépit des protestations craintives de ceux qui l'entourent, contre cet Olympe égoïsme et éphémère.

Avez-vous remarqué, à ce propos, comme toutes les mythologies gardent certains traits communs, en dépit de divergences radicales ? Dans l'Edda, Loki (c'est-à-dire le Logue Wagnérien), qui est le dieu du feu, est enchaîné par les dieux qu'il a bravés, et n'est délivré que grâce à leur « crépuscule », qu'il a prédit. Seulement Loki s'amuse au mal pour le mal, et n'a aucune sympathie à l'égard des hommes.

Le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle a provoqué plus d'une œuvre musicale (une d'Halévy, notamment, en 1849) ; mais l'immobilité du Titan pendant toute l'action garde à cette œuvre, quelle qu'elle soit, un caractère de cantate. Pour les fêtes de Béziers, et les représentations organisées dans les fameuses arènes par M. Castelbon de Beauxhostes en 1900, le sujet, entre les mains de Jean Lorrain et de A. F. Hérold, s'est élargi de deux éléments considérables. D'abord, ces deux poètes ont reconstitué comme ils ont pu le *Prométhée porteur du feu* qui nous manque et qui est essentiel pour expliquer le drame. Puis ils ont fait intervenir le personnage de Pandore, qui est, dans ces conditions, presque entièrement de leur invention, mais qui ajoute une note passionnée, émouvante, vibrante, à la sombre énergie du héros.

Selon la mythologie antique, Pandore est la femme séduisante et fatale, que les dieux ont créée pour contrebalancer le bonheur que Prométhée avait apporté aux hommes. Ils l'envoient sur la terre avec le secret de tous les charmes et de toutes les infortunes. Prométhée n'apparaît, dans cette fable, que pour prophétiser et crier : « Ne recevez rien des dieux ! Ce présent (c'est-

à-dire Pandore elle-même) est fatal et envoyé pour votre malheur! » — Ici, Pandore est l'amante désolée qui s'attache aux pas du Titan pour l'empêcher de dérober le feu, de braver la colère des dieux; qui, repoussée par lui, et témoin de son supplice, meurt de douleur; que les dieux ressuscitent, non pour lui permettre de consoler Prométhée, mais pour la renvoyer parmi les hommes avec la boîte mystérieuse que le héros la conjure de ne pas accepter et qui lui fait pousser ce cri suprême: « Toute mon œuvre est ruinée! »

A ceci près, l'œuvre eschylienne a bien gardé son caractère. La scène de l'enchaînement de Prométhée est identique. La Force (Kratos) et la Puissance (Bia), commandent le travail de Vulcain (Héphaistos), qui seul a pitié du vaincu et l'honore. Cependant, Kratos insulte et ordonne aussi. Dans Eschyle, le personnage de la Force reste muet : il *est* la Force, et c'est tout; il *est* l'inéluctable, il ne parle, ni ne discute : il *est*. Ce symbole est curieux et méritait d'être gardé.

La scène des Océanides est aussi selon la donnée originale, qui est charmante. Prométhée avait épousé l'une d'elles : elles s'efforcent à lui faire supporter son mal. Océanos seul ne paraît pas. En revanche, au début, la mère du Titan, Ghé (la Terre), tâche vainement de le détourner de son dessein. Enfin des chœurs d'hommes et de femmes évoluent dans la brume légère des bas-fonds (une fine toile, tendue devant tout le décor, donne assez justement cet effet), et prennent part, de loin, à l'action principale.

On a trouvé assez étrange l'entrée de cette œuvre au répertoire de l'Opéra. Il est certain que sa forme spéciale est le propre des spectacles de plein air. La même objection serait de mise si ce *Prométhée* nous avait été donné sur la scène de la Comédie-Française. Encore, ici, y a-t-il des précédents. N'était la question de cadre, les difficultés d'exécution, le développement, malgré tout, de la partie musicale, cette tragédie figurerait aussi normalement à ce répertoire, qu' « Œdipe roi », par exemple, qui a toute une petite partition de musique de scène. Assurément, celle de M. Gabriel Fauré n'est pas que cela. Ce serait lui être singulièrement injuste, et même je comprends que l'on regrette qu'il ne lui ait pas été donné de mettre son inspiration au service de l'œuvre entière.... Mais enfin, il n'en demeure pas moins que les personnages principaux et l'action essentielle sont de la tragédie *parlée* et que le reste est accessoire.

Cet accessoire est du moins d'une grande éloquence et d'une grande beauté. Les préludes et les chœurs, surtout, sont de nobles et vivantes pages, d'une poésie pénétrante, d'une haute distinction. Les ensembles du début ont une décision pleine de saveur; les lamentations qui soulignent les funérailles de Pandore ont une grâce extrême; les chœurs des Océanides sont d'un charme comme éthéré, et l'emploi des harpes, çà et là, ainsi que de tels autres instruments à découvert, soit dans les passages symphoniques, soit en soutien de ces ensembles vocaux, produit des effets exquis. Les parties réservées aux dieux sont moins heureuses; aussi bien est-ce elles qui souffrent le plus du voisinage du parlé. Vibrantes au début, lorsque Prométhée nous réapparaît terrassé, vaincu, elles s'alanguissent au moment de l'enchaînement et par la suite.

On sait comment l'exécution avait été conçue sous sa première forme. Nous en avons eu un aperçu, à Paris, en 1907, grâce à deux représentations de gala, données au profit des populations inondées du Midi : l'une à l'hippodrome de la place Clichy, l'autre à l'Opéra.

M. Gabriel Fauré dirigeait, en personne, au centre, un orchestre composé par les classes du Conservatoire. A sa gauche, était massée la musique de la Garde républicaine, sous la direction de M. G. Parès; à sa droite était celle du premier régiment de génie, sous les ordres de M. Verbregghe. Enfin, derrière le décor, et spécialement pour les scènes des dieux, était rangée la musique du 89e régiment d'infanterie, que dirigeait M. Gironce. Les chœurs, sur la scène, mêlaient les artistes de l'Opéra à ceux du Conservatoire.... L'effet était considérable, à coup sûr, mais n'ajoutait pas à l'harmonie et à l'équilibre de cette œuvre hybride, mieux sauvegardés, en somme, en son état actuel, c'est-à-dire réduite à un seul orchestre complet.

En 1907, les deux coryphées étaient M. Nuibo et Mme Laute-Brun; les dieux apparaissaient sous les traits de MM. d'Assy et Du-

bois, de Mlle Féart, et Gaïa sous ceux de Mme Paquot d'Assy. Aujourd'hui ces divers rôles sont tenus, avec autant de talent que possible, par M. Laffite et Mlle Gall, MM. Gresse et Sullivan, Mlle Demougeot; enfin Mlle Lapeyrette. C'est M. Chevillard qui, avec sa fougue ordinaire, dirige l'orchestre.

Prométhée et Pandore étaient incarnés, à Béziers, par M. de Max et Mme Cora-Laparcerie. A Paris, celle-ci fut remplacée par Mme Berthe Bady. Aujourd'hui, c'est M. Albert Lambert et Mlle Colonna Romano. Cette dernière a été gracieuse et touchante, non sans force même. Mais on peut dire de M. Albert Lambert qu'il a eu tous les honneurs de la soirée. D'abord, n'est pas qui veut un pareil Prométhée : il faut, à une « académie » aussi complète, une beauté de formes peu commune, et M. Albert Lambert est superbe, sur le fond rouge de la vaste draperie qui le couvre à peine ; ses gestes, ses attitudes sont d'ailleurs d'une harmonie toujours juste et artistique; et sa voix, profonde et sonore, son accent énergique et fier, achèvent avec une autorité extrême l'évocation du Titan sublime.

* * *

M. Battistini.

Pendant quelques semaines, l'événement, à l'Opéra, a été la visite de M. Mattia Battistini, le célèbre baryton italien. Depuis qu'il n'y a plus de scène attitrée, à Paris, pour les artistes italiens, plus d'un nous échappe complètement. On eût pu croire que celui-ci ne nous serait jamais connu.... que par le gramophone. Pourquoi a-t-il tant tardé ?L'accueil qu'il a reçu a dû lui prouver qu'il n'eût eu rien à craindre. Si le grand art du chant italien, que nos pères, et surtout nos grands-pères nous vantaient à l'envi, a encore quelques héritiers aujourd'hui, celui-ci en est un, et le principal.

Au point de vue technique, tout au moins, comme méthode. Et la première preuve en est — la première chose qui frappe, à l'entendre — l'incroyable jeunesse de cette voix sexagénaire. Cette pureté, cette clarté du timbre, cette flexibilité dans le charme, ce moëlleux dans le dessin mélodique, cette tenue parfaite, cette absence de nasalités, de vibrations importunes.... tout est séduction ici : c'est d'une école sans rivale.

Au point de vue du style, de l'expression de cette voix, de la déclamation en elle-même, de la vérité du geste, des effets dramatiques ou musicaux, ce talent, d'ailleurs attentif et personnel, prête davantage à la discussion. On s'est demandé s'il n'eût pas mieux fait, non seulement pour la cause de l'art, mais pour la sienne propre, de ne se montrer à nous que dans des œuvres vraiment italiennes, et de la meilleure époque. On lui a reproché de n'avoir pas, lui mieux que tant d'autres, consacré son talent à de vrais chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire. — C'est bien dit. Mais, en admettant qu'il l'eût pu, combien, autour de lui, ne les eûssent pas trahis ? Hélas! on sent trop que toute cette technique admirable ne nous aurait pas rendu les impressions qui ont fait la fortune des œuvres de Cimarosa, de Rossini, de Bellini...., et que nous ont définies les auditeurs d'il y a soixante ou quatre-vingts ans.

C'est que nous avons été amenés à ne plus chercher les impressions où ces auditeurs les cherchaient. Si nous ouvrons l'une des partitions de ce répertoire, nous ne comprenons plus l'émotion qui s'en dégageait, et que même on pût les prendre au sérieux. Pourtant, voici un trait bien caractéristique. Mme Pauline Viardot, âme ardente, intelligence sans rivale, était (comme son père Manuel Garcia, comme sa sœur Marie Malibran) toute passion, toute flamme, toute extériorité. Le ténor Rubini, impassible, sans élégance, n'offrait aucun attrait scénique. Eh bien, Mme Viardot me contait, que lorsqu'elle était en scène avec Rubini, le pathétique de cette voix incomparable, la *vérité* de son expression, la beauté de son accent, la pénétraient à ce point, son émotion était telle, qu'elle tremblait, au milieu de ses larmes, d'en perdre sa réplique! — Quel est le chanteur italien, depuis des générations, qui jamais nous a émus ainsi *par sa voix seule ?* Car tout est là. Ces partitions étaient chantées par des artistes, tantôt plus, tantôt moins acteurs, mais qui surtout mettaient *dans leur voix* la sincérité, l'émotion, l'expression de leur personnage. Il faut lire les critiques de l'époque, les impressions directement reçues, les émotions spontanément ressenties : la valeur de telle inflexion, la force

de tel mot, qui aujourd'hui passe inaperçu, ravissaient de beauté, de pathétique et de vérité.... Peu à peu les spectateurs ont eu l'oreille moins délicate, les chanteurs ont trouvé plus commodes des effets plus extérieurs.... L'expression est devenue du procédé, le jeu du convenu.... La belle école lyrique de jadis est bien morte!

M. Battistini avait choisi, pour se révéler au public Parisien, trois personnages essentiellement disparates : Le duc de Chevreuse, de *Maria di Rohan*, Rigoletto, de *Rigoletto*, et Athanaël, de *Thaïs*. Après quoi, touché de l'accueil qui lui a été fait, il s'est montré encore dans le roi Alphonse, de *la Favorite*, et dans *Hamlet* (1). Sa haute taille, sa prestance, son visage même, le prédisposent aux nobles rôles, et l'on comprend qu'il préfère ceux-ci. Encore une fois, nous regretterons qu'il n'ait pas choisi plus d'œuvres italiennes, et de plus haute valeur. Dans des rôles français, qu'il chantait d'ailleurs dans sa propre langue, il se heurtait à trop de souvenirs. Son Rigoletto, du moins, fut neuf et attachant à force de sobriété et de compréhension. Son duc de Chevreuse eut grande allure.

Cette *Marie de Rohan*, l'opéra de Donizetti, remonte à 1843 et a pour sujet un drame intime de Lockroy : *Un duel sous Richelieu*. Elle n'est certes pas parmi les meilleures du trop fécond compositeur; mais, comme la plupart de ses partitions, elle contient, à côté de pages insignifiantes et sans expression, des scènes tout à coup serrées de près, vivantes, et par suite émouvantes. Telles, celles du troisième acte. Du reste, le drame se déroule entre trois personnages, et l'élargir aux mesures d'un grand opéra était engager Donizetti dans une fausse voie : il n'a été inspiré que lorsqu'il a pu se réduire. Le succès s'est toujours ressenti de ce défaut d'équilibre, et l'œuvre, aux Italiens de Paris, a été peu jouée, en somme. On l'a revue, cependant, au cours de l'exposition universelle de 1889, ce qui fait qu'elle n'était pas tout à fait ignorée de notre génération. M. Battistini était assez mal entouré. Cependant, ces soirs là, Marie était incarnée par Mme Edith de Lys, et sa voix étendue et pure est expressive au possible.

*
* *

Dans le répertoire courant de l'Opéra, la première reprise de l'année, celle de *Rigoletto* a été marquée par l'arrivée d'un chef d'orchestre du pays de Verdi. On comptait sur lui pour galvaniser un peu certaines œuvres qui somnolaient. Au point de vue Italien, on n'a pas eu tort. M. Arturo Vigna a un incontestable mérite, c'est la conviction de son geste abondant, et le relief qu'il donne au rythme vocal, à la couleur instrumentale. Il est vrai que, comme le rythme consiste souvent à dérythmer la mesure et à souligner les *rallentando* et les *accelerando* chers au style des chanteurs italiens de la nouvelle école, ce n'est pas encore de ce côté qu'on accrochera l'espoir, que je marquais tout à l'heure, d'un retour aux impressions données par la grande école Italienne. Le même maëstro a dirigé trois mois plus tard la reprise de *la Favorite*. Ce n'était pas aussi indiqué : l'œuvre de Donizetti, comme toutes celles qui ont été écrites *pour nous*, de Gluck à Myerbeer, et de Spontini à Verdi, est surtout française et ne se prête pas aux *effets* italiens. *Aïda*, du moins, qui se place entre les deux, dans l'ordre des reprises, a obtenu, un peu grâce à M. Vigna, une couleur vraiment savoureuse, qui n'était pas à dédaigner. Des interprètes de ces trois œuvres, on dira surtout qu'ils varièrent souvent. M. Laffitte fut aprécié dans *Rigoletto* et *la Favorite* et MM. Franz ou Sullivan dans *Aïda*; M. Noté parut dans les trois; M. Gresse dans *Rigoletto* et *Aïda*; Mlle Demougeot alterna dans *Aïda* avec Mlles Bourdon et Borgo, Mlles Charny, Borel... étant Amnéris; Mme Campredon fut appréciée dans *Rigoletto*, Mme Jacqueline Royer dans *la Favorite*...

Le Cid a reparu à son tour, avec la distribution de l'année dernière, si favorable à MM. Franz et Delmas, Mlles Bréval ou Demougeot. Puis *Hamlet*, qui attendait depuis plus longtemps. L'œuvre d'Ambroise Thomas a toujours souffert, aux yeux des critiques, de la disproportion qui existe entre elle et le chef-d'œuvre de Shakspeare. Elle est évidente, elle va de soi, et il n'est pas prouvé qu'un plus

(1) Détail amusant : en 1890, M. Battistini chantait *Hamlet* à la Scala de Milan, avec Mme Emma Calvé dans Ophélie et Mme Félia Litvinne dans la Reine.

grand musicien eût tellement triomphé d'un pareil danger. Le public, cependant, n'y regarde pas de si près, et persiste à trouver la partition intéressante, pour peu qu'elle soit suffisament bien rendue. C'est qu'elle ne manque ni d'inspiration, ni de sincérité : il faut du parti pris pour ne pas le reconnaître. Dans le choix et dans l'emploi de certains motifs, dans le développement de certaines pages d'orchestre et de plusieurs scènes, il y a vraiment du caractère, et celui qui convenait au sujet, à la situation, au personnage : telles la scène de l'esplanade, celle d'Hamlet avec sa mère, d'autres, que domine encore la complexe figure du prince de Danemark. Aussi bien, la direction de M. Ruhlmann a donné à l'exécution une couleur, une vivacité qui allait parfois jusqu'à l'emportement. Ce valeureux chef d'orchestre, par parenthèse, relève également, de la façon la plus heureuse, les exécutions de *Samson*, de *Faust*, de *Thaïs*, qu'il lui est donné de diriger. *Hamlet* a été chanté avec talent par MM. Lestelly et Cousinou (ce dernier y faisait comme un début, tout à fait heureux et chaudement souligné par le public); Mme Campredon restait Ophélie.

Parmi les débuts d'artistes, il convient de signaler celui de Mlle Cros, dans *Patrie*, voix ample, sonore et bien posée; celui de Mlle Mireille-Bertou dans *Thaïs*, *Faust*, *Roméo et Juliette*, avec de la distinction et une voix très pure; celui de Melle Jeanne Borel dans *Aïda*, *Samson*, *Hamlet*, non sans couleur ni brio ; celui de M. Rambaud dans *Faust*, voix de clarté et de charme; celui de Mlle Philippot dans *Messidor*, rôle de la mère (ces quatres jeunes artistes sont parmi les derniers lauréats de la classe du regretté Albert Saléza au Conservatoire).

Un soir, on revit M. Delmas dans Méphistophélès. Pourquoi nous avoir privés si longtemps de ce vieux rôle ? Il y est, avec l'autorité que l'on sait, d'une fatuité narquoise et jeune tout à fait avenante. M. Franz lui donnait la réplique dans *Faust :* c'était au mieux, car la voix de ces deux artistes se marient admirablement.

L'Opéra a fermé ses portes pour l'été, le 1er juillet.



Opéra-Comique

Il devient un peu superflu de dire que, depuis le 6 décembre 1914, où il a rouvert ses portes pour ne plus les refermer, ce théâtre est le foyer d'un travail intense. Ne pouvant mieux faire, en ce moment, il se signale surtout par des reprises et par des améliorations, des variations, des recherches curieuses et artistiques, dans la mise en scène, les décors... et les interprétations.

En fait de nouveauté, on ne voit, cette fois, que le petit « ballet mimé » de M. Eugène Picheran : *Elvya*. Il en a été question dans notre dernier numéro, à propos de la partition. C'est le 23 janvier qu'il a vu la rampe. Le goût délicat de Mme Mariquita, au service de la fantaisie XVIIIe siècle de M. Ricou, et la verve légère, poétique souvent et parfois humoristique (dans le choix des instruments par exemple) de M. Picheran, ont été soulignés par un vif succès. Mlles Sahary-Djéli et Georgette Delmarès, grâce et esprit, y ont contribué aussi.

Parmi les reprises, celle du *Roi d'Ys* s'impose d'abord à l'attention. L'œuvre maîtresse d'Édouard Lalo avait quitté le répertoire depuis quelques années, et sa réapparition, en ce moment surtout, s'imposait vraiment. Quelle musique saine, vivante, hautement et simplement pensée ! Que de grâce dans l'idylle, que de caractère dans le drame, que de fierté sincère dans l'évocation du sacrifice et de l'honneur ! Peu d'œuvres dramatiques ont fait autant valoir notre École française sur la scène de l'Opéra-Comique. Aussi l'actuelle direction a-t-elle voulu lui rendre un éclat particulier. Elle nous a présenté le *Roi d'Ys* dans des décors, des costumes, et, en partie, des interprètes nouveaux ; et je n'ai pas besoin d'ajouter : à la suite d'une étude également nouvelle et approfondie des moindres pages musicales. Ces efforts sont un devoir : il faudrait, d'une façon générale, rendre ce service, cette justice pour mieux dire, à la plupart des maîtresses œuvres de notre répertoire. Je parle ici, surtout, pour l'Opéra. Ici, où ces efforts-là sont continus plus qu'ailleurs, un suffrage unanime a souligné cette mise en scène, le mouvement des foules, la

grâce des danses, le style du décor roman du troisième acte, l'harmonie des costumes. — Ceux de Mlle Chenal, en particulier, sont d'une richesse de tons tout à fait savoureuse, et elle les fait valoir à ravir. Elle incarne, une fois de plus, Margared avec une âpreté passionnée, pleine d'éclat. M. Pierre Lalo rappelle, à ce propos, que l'on a souvent discuté sur la véritable voix qui convient à ce rôle très étendu, et que des contralti s'y sont fourvoyées. La solution paraît cependant bien simple : il a été écrit pour grand soprano dramatique, comme les Rachel et les Valentine, qui descendent fort bien jusqu'au *la* grave. Mme Deschamps-Jehin, qui l'a créé, était, il est vrai, plutôt mezzo-soprano, mais avec de la facilité dans le haut. Mlle Chenal a exactement la tessiture vocale qui peut le mieux mettre le rôle en valeur. — On avait aussi déjà applaudi M. Albers, Karnac robuste et d'une autorité vocale excellente. Le rôle de Mylio, plus complexe, car il y faut à la fois de l'ampleur et du charme, a été chanté par M. Fontaine avec son élan coutumier. Talazac, qui le créa, y fut excellent ; Saléza y fut incomparable ; M. Beyle reste le meilleur de leurs successeurs. Rozenn, c'est Mlle Edmée Favart, dont la voix a pris tant d'étoffe depuis qu'elle chante sur cette scène, qu'on serait tenté de lui en trouver trop. Le contraste des deux sœurs demande ici toute pureté, toute douceur : elle l'indique avec beaucoup de grâce. Le vieux roi, c'est M. Payan, dont la basse au timbre chaleureux fait le meilleur effet. Saint Corentin chante par la voix très sûre de M. Audouin. Enfin, M. Paul Vidal dirige l'orchestre avec style et variété.

En dehors de cette solennité, qui eut lieu le 21 avril, il convient de noter les réapparitions, après quelques intervalles de silence, de *Mârouf*, de *Madame Butterfly*, du *Juif polonais*.... Dans cette dernière œuvre, que dirige toujours M. Erlanger lui-même, il semble que Jean Périer trouve chaque fois le moyen de découvrir quelque repli nouveau de l'âme de Mathis. Il faut si peu de chose à un véritable artiste, pour évoquer la synthèse du personnage qu'il *vit* sur la scène. Rappelez-vous la scène où Mathis, resté seul, compte son or.... Soudain, les fatales sonnettes recommencent à tinter à ses oreilles.... Il s'affole, il appelle le médecin.... Nickel accourt.... et se moque : Allons ! c'est encore le vin blanc ! — Mais Mathis, qui *sait*, lui, qui sait bien que ce n'est pas le vin blanc, demeure immobile, le regard fixe, intérieur ; et peu à peu, ses épaules se voûtent, le fardeau du découragement l'accable ; il se rassied enfin, mais ce n'est plus qu'un pauvre homme.... A l'occasion de la reprise, c'est Mlle Camia qui a incarné Suzel, avec beaucoup de fraîcheur. *Madame Butterfly* a eu une fois une exécution italienne, avec Mlle Storchio et M. Garbin, créateurs des deux principaux rôles. On en retiendra surtout la direction du maëstro Marinuzzi, d'une souplesse, d'une finesse et d'une verve de tout premier ordre. Quant à *Mârouf*, qui donne un aspect si différent, si humoristique, du talent de M. Périer, il a été l'occasion de deux débuts : celui, si c'en est un, de M. Georges Viseur au pupitre du chef d'orchestre, où il a affirmé à nouveau cette sûreté musicale que nous avions appréciée avec *Madame Butterfly;* et celui, tout à fait imprévu pour le coup, d'une jeune fille qui n'avait encore jamais paru en scène, et qui, pour sauver une situation compromise, a joué le rôle si difficile de la Princesse : Mlle Colette Chabry. Avec des dons biens rares de musicienne, elle a montré une grâce charmante et simple, une voix pure, une méthode excellente. C'est la petite fille d'un peintre, et c'est une élève d'Ernest Van Dyck : les deux choses sont utiles à dire.

D'autres débuts intéressants se sont succédés ; ils sont même si nombreux ici, qu'on a peine à les suivre. C'est Mlle Madeleine Clavel, lauréate toute récente du Conservatoire, voix étoffée, vive intelligence scénique dans *Sapho*, puis dans la *Tosca*. C'est Mlle Delécluze, autre lauréate, émouvante Charlotte dans *Werther*. C'est Mlle Fanny Heldy, une jeune Liégeoise, qui nous vient de la Monnaie et qui a vraiment tout pour elle : voix charmante, brio étincelant et beauté pour faire rayonner l'une et l'autre ; elle a paru dans *la Traviata*, *Louise*, *Manon*.... C'est encore M. Lafont, une bonne basse dès longtemps expérimentée, dans *le Roi d'Ys*....

Enfin, un peu au hasard, citons la rentrée de M. Beyle dans *Manon*, *la Tosca*, *Werther ;* celle de M. Vieuille dans *Mârouf* et *le Roi d'Ys;* l'apparition charmante de Mlle Brothier dans

Mireille et aussi *Lakmé;* celle de M. Lheureux dans *Sapho, Paillasse, Cavalleria;* celle de M. Ghasne dans le père de *Louise;* de M. Audouin dans le toréador de *Carmen*, de Mlles Lamare et Saïman dans *Paillasse*.

Théâtre Lyrique (Gaîté)

Après avoir été vouée, longtemps, nous l'avons vu, à des entreprises de comédie, cette scène s'est rouverte, le 10 mars, à la musique, pour se refermer le 17 juin. Une direction intérimaire, confiée à M. Biard, a ramené les différents genres prévus au cahier des charges. Et, de semaine en semaine, deux par deux, on a revu dès lors sur l'affiche : *La Juive* et *la Petite Mariée*, *le Barbier de Séville* et *les Cloches de Corneville*, *la Fille de Mme Angot* et *la Favorite*, *Si j'étais roi!* et *le Grand Mogol*, *le Trouvère* et *la Poupée*, *la Dame blanche* et *la Petite Bohême*, *le Voyage en Chine* et *le Jour et la Nuit*, enfin *Rip* et encore *La Juive*.

Mme Mathilde Comès et M. Cazenave, Mlle Hélène Mirey et M. de Lérick, M. Valmoral... ont défendu le grand opéra. Mlle Jane Alstein a été l'étoile de l'opérette, où elle se prodigue. On a applaudi aussi, dans ce genre ou dans celui d'opéra-comique : Mlles Rézia, Dangerville, Devriès, Helbronner...., MM. Capitaine, Nandès, Ancelin, Léger-Delhaye, Aristide... Un grand ballet complétait le programme, quel qu'il fût.

Trianon-Lyrique

M. Albert Soubies, il y a quelques mois, a pris la peine de faire le relevé de ce qui a été mis en scène, sur ce vaillant petit théâtre, depuis sa fondation, en 1906, par Félix Lagrange. Il n'a pas trouvé moins de 108 œuvres des trois genres : opéra, opéra-comique, opérette, réparties entre 56 compositeurs! Et après en avoir dressé le tableau (un peu long pour être reproduit ici), il conclut : « L'amateur qui aurait entendu toutes ces pièces pourait se vanter de connaître presque tous les meilleurs spécimens de la musique théâtrale contemporaine, et d'après ce que nous annonce M. Louis Masson, la liste va s'allonger sensiblement encore ». Rien de plus juste. Nous avons déjà donné un aperçu du travail auquel les artistes et leur directeur se sont livrés dans les périodes les plus difficiles. Voici, depuis le début de la présente année, comment ils ont, sans défaillance, poursuivi leurs efforts.

En janvier, on a repris : *La Traviata*, *le Petit Chaperon rouge*, *les Mousquetaires au Couvent;* en février : *Le Petit Duc*, *les Voitures versées*, *le Portrait de Manon;* en mars : *La Fille de Mme Angot*, *la Vivandière;* en avril : *Gillette de Narbonne*, *les Dragons de Villars;* en mai : *Orphée;* en juin : *Les Diamants de la Couronne*... Saus oublier : *Rip*, *le Barbier de Séville*, *Galathée*, *Véronique*, *la Mascotte*..., plus ou moins constamment au répertoire.

Et deux œuvres nouvelles ont encore été exécutées : *Un bal à la cour*, petit intermède de danses Louis XV, dont l'auteur n'est autre que M. Louis Masson, et qui est plein de grâce légère, d'élégance rythmique (25 février); et *la Reine de l'or*, opérette de M. Robert Casa (5 mai).

Plusieurs de ces représentations méritent quelques commentaires. Commençons par cette dernière, puisqu'elle était du fruit nouveau.

* * *

La Reine de l'or.

Le sujet imaginé par MM. de Mauprey et Nazelles, est simple et sans prétention : La Reine de l'Or, aussi appelée Miss Pépite, en réalité Maggie, est une honnête jeune personne, qui défend, en Amérique, les intérêts de feu son père, et qui, d'autre part, afin de rester fidèle aux dernières volontés de celui-ci, réserve sa main et sa fortune au fils de son associé, demeuré en France, et qu'elle n'a jamais vu. Pour son cœur, c'est autre chose : il est tout au jeune Français Deberny, son voisin d'exploration au pays de l'or; seulement elle fait tout pour lui cacher ce secret. Deberny, désespéré de ne pouvoir lui persuader que l'engagement qu'elle a pris reste sans valeur devant l'amour, s'enfuit comme un fou, juste au moment où sa mère et sa sœur viennent d'arriver près de lui, et retourne à Paris.

Bon prétexte pour l'y suivre; et c'est ce que font cette mère et cette sœur, avec Maggie elle-même, avec le fiancé de celle-ci et son père (qui venaient également d'arriver), avec un autre soupirant éconduit, qui, lui, s'est épris aussitôt de la jeune sœur, avec... qui encore? Il va de soi que tout finira bien et par un bon mariage..., que dis-je? par *cinq* mariages; car tous les personnages, sans exception, père, mère, sœur, frère, ami, se marient ou se remarient au dénouement, y compris leurs domestiques, comme dans les comédies classiques.

Mais pour que Maggie consente, il faut d'abord qu'elle s'aperçoive, à Paris, qu'on l'a mal renseignée sur la lettre de son père, laquelle n'était pas si formelle; et qu'ensuite, son fiancé officiel retrouve à Paris certaine jeune fleuriste, à qui il avait laissé, sans s'en douter..., la plus jolie petite fille du monde, et à qui il ne fait plus, dès lors, aucune difficulté de rendre l'honneur.

Cette comédie, qui en vaut une autre, aurait gagné, semble-t-il, à être moins encombrée de petits hors-d'œuvre, de petites bouffonneries, de petits effets faciles et qui font longueur. Il est vrai qu'il s'agissait d'une opérette; mais c'est à tort qu'on s'imagine nécessaire de ménager, *à priori*, à la musique, des scènes, des effets d'opérette, qui ne sortent pas naturellement de l'action. Ce qui est hors de propos ne fait pas rire, et même cause une sorte de gêne, par le disparate. Du reste, dans le cas présent, ce malaise d'un genre particulier est aussi le fait de la musique.

C'est une étrange partition, en effet, que celle de M. Robert Casa (le nom est un peu plus long, mais puisqu'il tient à l'écourter, n'insistons pas!) On sent qu'il s'est défié de la facilité du genre. Il s'y est bien laissé aller, de temps en temps. Mais, constamment, il tâche à se reprendre, à faire, « de la musique », et surtout dans les scènes sérieuses, celles où paraissent Deberny et Maggie, mais même quelques autres, qu'on croirait devoir être gaies, par exemple celles entre Mme Deberny mère et M. Blattin père, cette musique est d'une ligne si contournée, d'une intonation si difficile, d'un style si imprévu, que vraiment elle manque le but. Il y a, depuis quelque temps, divers exemples de ces essais de renouveler la musique d'opérette. Ce n'est pas ainsi qu'on y réussira. Il faut des idées, d'abord, bien entendu; mais c'est par le rythme, avant tout, qu'il faut innover, par la franchise, la clarté, la netteté du rythme, et non par des motifs et des développements ingénieusement amorphes.

Enfin, rendons tout de même justice aux intentions de cette partition, où l'on trouve sans peine plus d'une page à citer : au premier acte; la déclaration de Deberny : « C'est de l'amour » qui reviendra adroitement au dernier duo, du troisième acte; le duetto-gavotte de M. Flattin et de Mme Deberny, et le duetto cake-walk de Bennett et de la jeune sœur; enfin les adieux de Deberny au pays qu'il va quitter; — au second acte, les propos mélancoliques qu'il tient à la jeune fleuriste; puis le nouveau duo-polka du père trop jeune et de la mère trop sensible; — enfin, au troisième, le duo passionné qui triomphe enfin de Maggie.

L'interprétation et la mise en scène font grand honneur à cette maison du travail. En nommant les artistes par les mariages qu'ils concluent, nous n'oublierons personne. M. Sainprey, à la voix généreuse et souple de baryton, au style élégant et fin, épouse Mlle Bernals, au brio très franc, à la verve de bon goût (Deberny et Maggie). M. José Théry, épouse Mlle Jane Ferny, et tous deux font la joie de la pièce, car leur comique est toujours spontané et issu de la vérité même du personnage (Blattin père et Mme Deberny). M. Borel épouse Mlle Perroni, l'un, d'un Américanisme amusant, l'autre vraie jeune fille française, gaie et spirituelle (Bennett et Pierrette Deberny). M. Cardi épouse Mme Valinska, qui a beaucoup de grâce (Blattin fils et Pervenche, la jeune fleuriste). Enfin, M. Paul Saint, d'un type anglais très réussi, épouse Mlle Dionay, soubrette fort accorte (Joe et Guitte). Et M. Bergualone, à l'orchestre, conclut toutes ces unions d'un geste plein d'autorité.

Les reprises ont offert parfois aux habitués de Trianon un régal qui était presque aussi inédit pour eux. Passons sur *Le Petit Chaperon rouge*, de Serpette, qui n'avait pas été joué à Paris, depuis sa création aux Nouveautés, en 1885, mais dont la partition, si elle a de très jolies pages, est gênée par une comédie trop enfantine (Mlle Suzel Lancry y fut spirituelle et simple, MM. Jouvin, Théry et Borel fort comiques). Mais *les Voitures versées*, c'est une autre affaire.

*
* *

Les Voitures versées.

Jamais M. Masson ne fut mieux inspiré que lorsqu'il eut l'idée de remonter cette œuvre charmante de Boïeldieu. Dans l'évolution de la musique française, elle a droit à tenir sa place. Son histoire est d'ailleurs amusante, soit comme pièce, soit comme partition. La comédie est amusante, qui met en scène un châtelain ingénieux et narquois, pour lequel le mauvais état, soigneusement entretenu, de la route qui borde son château, est un bénéfice, sans cesse renouvelé, d'hôtes variés. L'auteur, Dupaty, en avait déjà exploité la donnée en un vaudeville. N'y aurait-il pas, au fond de ceci, quelque aventure vraie, à lui-même arrivée, et dont il aurait tiré parti?

Je livre pour ce qu'elle vaut la petite découverte suivante, què le hasard m'a fait faire.

En tête de son charmant volume : *Mes souvenirs*, Théodore de Banville, parlant de son bisaïeul, et de sa large vie de seigneur campagnard, raconte le trait suivant :

« Qui voulait venait, mangeait, s'installait, faisait dans la maison un séjour long ou court à son gré.... On pense que les hôtes ne manquaient pas. Cepen-

dant mon bisaïeul en trouva le nombre insuffisant, et pour l'augmenter, il imagina de se faire « brigand » de grand chemin ! Avec quelques-uns de ses amis, il s'embusquait sur la route, au bout de son avenue, et arrêtait les voitures en poussant des cris sauvages et en tirant force coups de pistolet Ils faisaient descendre les voyageurs, les chargeaient de liens, et, malgré leurs supplications, les emmenaient prisonniers. En arrivant dans la maison, ces malheureux croyaient bien qu'on allait leur casser la tête. Mais au contraire, on les faisait asseoir à la table du festin, magnifiquement servie. Ils étaient si bien reçus, choyés et fêtés, qu'après avoir été un instant captifs sans le vouloir, ils l'étaient ensuite de bonne volonté, souvent pendant de longs jours.... On nourrissait bien leurs chevaux, on raccommodait avec soin leurs carrosses...., etc. »

Et Banville ajoute : « Les farces de mon bisaïeul sont, dans le pays, restées légendaires. »

La conclusion s'impose : Qui sait si Dupaty n'avait pas été, justement, dans son jeune temps, l'hôte de ce châtelain farceur et prodigue ?

Quant à l'œuvre lyrique, c'est à Saint-Pétersbourg qu'elle a d'abord vu la rampe, en 1808. Puis, pour l'Opéra-Comique de Paris, en 1820, Boïeldieu la retoucha un peu. Mais, on le voit, de toute façon, la musique en est sensiblement antérieure à *La Dame blanche;* et ce n'est pas un de ses moindres attraits, car on devine l'œuvre poétique achevée, à travers la gaie comédie sans prétention. L'orchestre est d'une lumière exquise, avec son élan clair, ses sonorités fraîches, son emploi si heureux des cors.... M Sainprey a incarné le cordial châtelain et Mlle Samson la spirituelle Parisienne ; M. Jouvin et Mlle Simone Camys furent les amoureux (celle-ci, qui débute à peine, se fit particulièrement apprécier en s'accompagnant elle-même au clavecin) ; M. Cardy fut le jeune fat, Mlle Ferny la prétentieuse Gasconne.... Mais c'est surtout en bloc qu'il convient de louer les interprètes et l'orchestre, car rien n'est plus délicat à rendre que cette musique-là. — Pour achever, la mise en scène, l'impression du milieu : meubles authentiques, harmonie de tons...., était elle-même une œuvre d'art.

*
* *

C'est encore avoir fait œuvre d'art, et s'être montré musicien, comme est Masson, que d'avoir mis à la scène de Trianon l'*Orphée* de Gluck. On ne pouvait dire que ses artistes fussent préparés à une telle musique, et il est honorable de l'avoir si convenablement rendue. Mme Marie Delna, qui venait de donner une série triomphale de représentations de *la Vivandière* (avec MM. Sainprey, La Taste, Jouvin, Pasquier et Mlle Brany, dans les rôles du capitaine Bernard, de La Balaffre, de Lafleur, de Georges et de Jeanne), était encore, ô contraste ! l'Orphée qu'elle a si longtemps incarné à l'Opéra-Comique ; Mme Maud Lambert était Eurydice et Mlle Aldès l'Amour. — Je n'insiste, au surplus, qu'en passant, sur le regret que doit suggérer chaque reprise d'*Orphée :* de voir toujours reculée l'heure qui nous rendra la véritable et authentique partition de Gluck, la partition française, celle de 1774, celle qui est la version définitive, jouée trois cents fois à l'Opéra par des ténors (le dernier fut Adolphe Nourrit, en 1833), celle que les Allemands ont systématiquement reniée et à laquelle ils ont préféré une adaptation pour travesti (comme si Gluck avait jamais écrit ce rôle mâle et passionné pour une femme !), celle enfin que M. Vincent d'Indy, du moins, a plusieurs fois fait exécuter par ses élèves de la *Schola Cantorum.*

Une charmante reprise a été faite encore, celle de la bluette de Massenet : *Le Portrait de Manon*, qui porte assez bien la marque en demi-teinte de l'auteur de *Manon* et plaît surtout par les souvenirs qu'elle évoque de ce chef-d'œuvre ; quelques pages toutes neuves, pourtant, ont de la grâce. Elle fut rendue avec esprit par M. Clarel (Des Grieux vieilli), M. Borel (Thiberge), Mlles Valinska et Camys (les deux amoureux).

D'autres, moins nouvelles, comme *les Dragons de Villars* (Mlle Rosalia Lambrecht et M. Sainprey), *la Fille de Mme Angot* (Mlles Lambrecht et Renée Danthesse, MM. Jouvin et Théry), *Galathée* (Mlle Morlet et M. Sainprey), *les Diamants de la Couronne* (Mlle Morlet et M. Pasquier), méritent encore d'être signalées avec éloges. Enfin *le Barbier de Séville*, exécuté dans un excellent style musical, nous a valu deux débuts : celui, tout relatif, de M. Fabert, dans Figaro (on sait que l'ingénieux Mime de *Siegfried*, en quittant l'Opéra, a mûri son talent de chanteur et sa verve d'acteur sur mainte scène lyrique), et celui, dans Rosine, de Mlle Hélène Fleming, voix claire, jeu fin et distingué, jolis effets personnels. MM. Théry, La Taste et Pasquier (Bartholo, Basile et Almaviva) les appuyaient de leur talent très sûr.

Henri de Curzon.



La Société des Concerts

SA TOURNÉE EN SUISSE (1)

La musique française est aujourd'hui l'une des formes les plus vivantes de notre esprit : aucun art chez nous n'est représenté par de plus grands artistes et de plus belles œuvres ; aucun non plus, grâce à la vertu même de la musique, qui est de saisir l'âme dans sa vie intime, ne peut donner de notre sensibilité et de notre pensée une image plus fidèle ni une expression plus profonde ; aucun enfin n'est mieux fait pour servir de lien entre notre nation et les nations étrangères, puisque son langage universel est compris directement de tous les hommes. Répandre la musique française est donc un des moyens les plus efficaces d'affermir et d'accroître l'influence spirituelle de la France. Il est déplorable que pendant de si longues années nous nous soyons si peu souciés d'en faire usage, demeurant étroitement enfermés entre nos frontières, laissant le monde entier à des musiques rivales ou ennemies.

Depuis quelque temps ce pernicieux état de choses a commencé de changer, sinon dans tout l'univers, du moins dans certains pays. Des tentatives fort intéressantes ont été faites chez telles ou telles nations alliées, parmi lesquelles l'art musical français n'était guère plus répandu que chez les neutres : par exemple en Italie, où l'Opéra-Comique et l'Opéra sont allés représenter des ouvrages choisis de leur répertoire, où d'autre part plusieurs de nos meilleurs artistes, appelés à cette mission par une initiative généreuse du prince Jacques de Broglie, ont, pendant trois mois, fait applaudir dans les principales villes du royaume notre musique de chambre, de piano et de chant. Je reviendrai quelque jour sur ces entreprises diverses, mais je n'ai la place aujourd'hui de vous entretenir que de l'une d'entre elles, qui vient d'obtenir un succès éclatant, sur un terrain que l'on pouvait croire peu favorable, et pour la possession duquel nos ennemis, depuis le commencement de la guerre, avaient fait les efforts les plus assidus. Cette entreprise est la série de concerts que l'orchestre du Conservatoire, sous la direction de M. Messager, a récemment donnés en Suisse et qui, décidée et organisée par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts et son service de progagande, a partout produit la plus frappante, la plus heureuse et la plus utile impression. Grande nouveauté, de voir notre administration des Beaux-Arts, au lieu de borner son office, ainsi qu'elle en avait coutume autrefois, à la tâche stérile de régenter en France le goût et l'esthétique des artistes, s'efforcer de devenir en tous pays le ministère des affaires étrangères de l'art français ; méthode d'action que les enseignements de la guerre ont suscitée, dont on commence à voir apparaître çà et là les premiers effets, et qui, fermement poursuivie dans le monde entier, peut ouvrir à la fortune et au renom de notre musique des destinées inconnues.

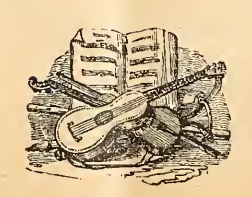
L'expérience tentée par la Société des concerts est bien faite pour encourager de tels desseins. Cette Société, qui jusqu'ici, hormis une courte visite en Belgique, n'avait jamais exposé sa dignité casanière aux aventures d'une « tournée » en pays étranger, a pour la première fois accompli un véritable voyage hors de nos frontières ; elle a visité six villes de Suisse : Genève, Lausanne, Neuchâtel, Berne, Zurich et Bâle, et pour son coup d'essai a fait un coup de maître. Les œuvres qui formaient en cette occasion son répertoire étaient les suivantes : de Beethoven, la Symphonie héroïque, la Symphonie en *ut* mineur, l'ouverture d'*Egmont*, l'ouverture de *Léonore ;* de Berlioz, la Symphonie fantastique, l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, l'ouverture du *Carnaval romain ;* de César Franck, le morceau symphonique de *Rédemption ;* d'Édouard Lalo, la Rapsodie norvégienne ; de M. Saint-Saëns, le *Rouet d'Omphale* ; de M. Fauré, le *Nocturne* et la *Fileuse ;* de M. Vincent d'Indy, le *Camp de Wallenstein ;* de M. Claude Debussy, l'*Après-midi d'un faune* et les *Nocturnes ;* de M. Paul Dukas, l'*Apprenti sorcier ;* de Rimsky-Korsakof, *Schéhérazade* et le *Capriccio espagnol*. Choix judicieux, où l'art symphonique français était représenté par un ou plusieurs ouvrages caractéristiques de la plupart des musiciens qui ont exercé une influence active sur son évolution ; où une part

(1) *Le Temps.*

était faite à la musique russe, unie à la nôtre par tant de liens, dans la personne du plus brillant des compositeurs à qui elle doit sa gloire ; où enfin quelques-uns des chefs-d'œuvre les plus fameux de Beethoven permettaient à l'orchestre du Conservatoire de montrer quelle est la valeur de l'interprétation française des maîtres classiques. Il était utile d'apporter cette démonstration au public suisse, familier avec les seules interprétations allemandes, et de lui apprendre que nous n'avons pas trop dégénéré, depuis le temps lointain où Wagner, ayant entendu Habeneck et le Conservatoire exécuter la Symphonie avec chœurs, proclamait que nul orchestre d'Allemagne ne pouvait se comparer à celui-ci ; ni depuis le temps plus proche où le même Wagner, tout justement alors exilé en Suisse, lorsqu'il voulait se donner une fête musicale, conviait la société Maurin-Chevillard à venir de Paris, afin de faire jouer par elle les derniers quatuors de Beethoven.

Le succès a passé toutes les espérances. Non seulement à Genève ou à Lausanne, mais à Bâle, à Berne, à Zurich, centre de l'influence et de la propagande allemandes en pays helvétique, l'orchestre du Conservatoire a suscité une admiration enthousiaste ; et même, s'il est possible de faire une différence, c'est dans les villes de Suisse alémanique que cet enthousiasme a été le plus vif. Zurich, en particulier, s'est distinguée par sa ferveur. Les journaux, unanimes, en portent témoignage. « Le concert, dit l'un d'eux, fut suivi d'un quart d'heure d'ovations inoubliables. » Et un autre : « A la fin de la soirée, le succès se changea en un triomphe tel que la ville de Zurich n'en avait jamais vu. » Des circonstances spéciales achèvent de donner à l'événement toute sa valeur. En même temps que le Conservatoire était en Suisse, la société que dirige M. Félix Weingartner s'y trouvait aussi ; la veille du jour où l'orchestre français a donné un concert à Zurich, l'orchestre allemand avait lui-même donné le sien ; et l'un et l'autre avaient mis dans leur programme la Symphonie en *ut* mineur de Beethoven. C'était le rapprochement le plus immédiat et la comparaison la plus directe : les acclamations du public et les jugements de la critique ont affirmé que l'avantage appartenait à nos musiciens. Dans toutes les villes, les salles les plus vastes se sont trouvées trop petites pour contenir la foule qui voulait y prendre place. A Lausanne et à Bâle, il a fallu demander l'hospitalité à des édifices religieux ; les auditeurs avaient envahi jusqu'à la chaire du pasteur ; et bien que l'assistance fût avertie de ne point troubler la sainteté du lieu par des marques profanes de plaisir, un élan irrésistible a, dès le premier morceau, fait éclater les applaudissements. Partout une cordialité chaleureuse, des manifestations de sympathie et d'honneur ont accueilli les musiciens du Conservatoire et leur chef ; et s'ils ont donné à nos voisins de Suisse le noble plaisir d'entendre de belles œuvres admirablement interprétées, ils en ont reçu, pour notre pays et pour eux-mêmes, des preuves d'amitié dont ils demeurent reconnaissants.... C'est à merveille. Mais il ne faudrait pas croire, parce que nous avons fait un heureux effort, que rien ne reste plus à faire. Les Allemands, que notre succès inquiète, ne sont point du tout résignés à nous céder la place : ils se proposent d'user de toutes leurs ressources, qui sont puissantes, pour nous disputer le premier rang. Ne leur permettons pas d'effacer l'impression produite par le Conservatoire. Nous avons bien commencé, persévérons maintenant.

PIERRE LALO.



Les Concours du Conservatoire national de musique et de déclamation

ANNÉE 1917

Depuis que les concours de fin d'année, du Conservatoire, se donnent dans la salle ou plutôt la classe principale de cet établissement, ils ont repris un caractère tellement scolaire, qu'il n'y a vraiment aucune raison d'établir une différence entre ceux qui se jugent à huis-clos, et ceux dits publics, et qui le sont si peu : quelques critiques, quelques directeurs, quelques musiciens, espacés *derrière* le jury (et non plus devant), c'est tout le contact que prennent ces artistes en herbe avec le public qui les appréciera un jour. Il sera temps alors de dire leurs mérites. Pour le moment, on ne voit pas qu'il soit plus intéressant de donner un avis sur tel premier second accessit de chant que sur tel premier prix de contrepoint ou d'orgue, que sur ce jeune artiste M. Béché, qui. dans un concours très difficile et peu prodigue de récompenses, *l'accompagnement au piano*, a obtenu, dè sa première épreuve, le premier prix, et même « d'excellence ».

On signalera plutôt les innovations : telle cette épreuve de *vocalises*, destinée aux élèves de chant de première année. Ne devant pas concourir en fin d'année pour le *chant*, ils manquaient d'émulation et d'application : ce concours leur en donnera peut-être. Il y avait jadis une épreuve annuelle de ce genre, mais parce qu'il y avait une classe de *vocalisation* (et même *cinq*) : la dernière eut lieu en 1834. M. Gabriel Fauré a bien fait d'insister sur la nécessité de ces exercices qui sont comme l'orthographe de l'art lyrique; tant de chanteurs ne savent pas cette *orthographe* !

C'est encore un parti nouveau, (depuis deux ans) que celui des prix « d'excellence », distinguant certains premiers prix ; — que celui des rappels de récompenses, prouvant que, si l'élève n'a pas progressé, il n'a tout de même pas démérité, comme il en avait l'air jusqu'alors, s'il échouait ; — que celui de deux concours supplémentaires entre les premiers prix de *piano* et de *violon*...

Il n'est pas sans intérêt non plus de signaler quelques-unes des œuvres anciennes ou inédites qui ont été exécutées aux concours d'instruments ; les voici :

Piano (hommes) : Sonate op. 53, de Beethoven.
Piano (femmes) : Barcarole, de Chopin.
Violon : Concerto, d'Ambrosio.
Alto : Concertino, d'Arends.
Violoncelle : 2° concerto. de Saint-Saëns.
Contrebasse : Morceau, de H. Maréchal : « L'Orateur ».
Flûte : Promenade et danse nocturne, de Bachelet.
Hautbois : Ballade, d'A Reuchsel.
Clarinette : Solo, de Mouquet.
Basson : Morceau, de Büsser.

COMPOSITION MUSICALE

(Prix de Rome)

Le concours n'a pas été ouvert

CONTREPOINT

1er prix (Excell.) : Marchal.
1ers prix : Saunier, Mlle Gérard.
2es prix : Vaurabourg, Mlle Lefébure.
2e accessit : Marimian.

HARMONIE

Hommes :

1ers prix : Bréard, Steck.
2e prix : Claude Lévy.
2es accessits : Malherbe, Clergue, Lecorcheur.

Femmes :

1ers prix : Mlles Bordin, Furet.
2es prix : Mlles Crussard, Grenet, Goudeman, Gallet.
1ers accessits : Mlles Theis, Schwartz.
2es accessits : Mlles Daltroff, Drouineau.

FUGUE

2e prix : Mlle Guyot.
1er accessit : M. Cheval.
2es accessits : Mlle Philippon, M. Dumoulin.

ORGUE

2es prix : Singery, Noël.
1er accessit : Mlle Hublé.
2es accessits : Oulié, Mlle Lenoir.

ACCOMPAGNEMENT AU PIANO

Hommes :

1er prix (Excell.) : Béché.

Femmes :

1er accessit : Mlle Leleu.
2es accessits : Boidin, Duval.

CONTREBASSE

1er prix (Excell.) : Brousse.
1er prix : Thévenin.

ALTO

1ers prix : Villain, Mlle Munch.
2es prix : César, Pascal.
1ers accessits : Mlle Lutz, Dony, Mlle Moris.
2e accessit : Blervacq.

VIOLONCELLE

1ers prix : (Excell.) Clerget, Mlle Lewinsohn, Mlle Monnier, Delobelle, Mlle Videt.
2es prix : Mlle Bernard, Mlle Radisse, Antoine, Mlle de Carné-Trécesson.
1res accessits : Chardon, Livon, Serre, Mlle Delorme.
2es accessits : Lazarus, Capponi.

SOLFÈGE (des chanteurs)

Hommes :

2e médaille : Winkopp.

Femmes :

1res médailles : Mlles Simon, Myrris, Estève.
2es médailles : Mlles Lérida, Badier.
3es médailles : Mlles Hue, Perrold, Réville.

SOLFÈGE (des instrumentistes)

Hommes :

1res médailles : Dupont, Doyen, Havet, Baëtz, Jourdan.
2es médailles : Dautremer, Bromet, Bauts.
3es médailles : Moscovits, Mendez, Caffot, Fleury.

Femmes :

1res médailles : Mlles Bodet, Bogaerts, Capdenat, Gogry, Périn, Robet, Serval, Spapen, Taillemite, Thivin, (*ex-æquo*) ; Coedès, Balestra, Martinet, Cadot, Cacheux, Mossot, Fransès, Malba, Bernheim, Léger, Decelers, Gibrat, de Romersthal, Landner, Cornélis (M. et Chr.), Amiel, Pasque, Tarnselly, Barbotin, Casadesus, Féjart, Le Bas, Sharon, Tombeck, Schweitzer, Mendès, Plichon, Vandevelde, Gilly, Stelle, Gosselin.
2es médailles : Mlles Descaves, Guy, Potel, Goninet, Labanhie, Huillard, Durand, Lointier, Robinot, Bret, Verger, Martel, Dufour-Laub, Durupt.
3es médailles : Mlles Mail, Crétiaux, Cormont, Corpait, Salis, Beyer, Blanquart, Rioton, Beaumort, Rosselin, Arnulph, Francfort, Deyme.

CHANT

Hommes :

2es prix : Winkopp, Nonguet, Parmentier.
1ers accessits : Vidal Chalon, Héreut, Peyre.
2es accessits : Avenière, Mahieux.

Femmes :

1er prix (Excell.) : Mlle Francesca.
1er prix : Mlle Allix.
2es prix : Mlles Vuibert, Baye, Bourguignon, Hue, Viratelle.
1ers accessits : Mlles Carle, Rosay, Armandie, Gien, Éline Romey, Perrold, Viodé.
2es accessits : Mes Sibille, Badier, Munday.

VOCALISES

Hommes :

2e médaille : Favilla.

Femmes :

1re médaille : Mlle Lebasque.
2es médailles : Mlles Ferrari, Simon, Estève, Garot, Martinencq.

FLUTE

1ers prix : Bigerelle, Mlle Dragon.
2es prix : Crunelle, Delaître.
1er accessit : Le Roy.
2e accessit : Castel.

HAUTBOIS

1er prix : Nazzi.
2es prix : Mlles Rey, Debondue, de Nattes.
2e accessit : Bellandon.

CLARINETTE

1er prix : Girod-à-Petit-Louis.
1er accessit : Tournier.
2e accessit : Leclercq.

BASSON

1ers prix : Montador, Olien.
2e accessit : Galland.

COR

2es accessits : Andrieu, Tronchet.

CORNET A PISTON

2e prix : Regnard.
1er accessit : Ogez.

TROMPETTE

2e prix : L'Hoir.

PIANO

Hommes :

1ers prix : Léonardi, Maréchal.
1ers accessits : Audoli Sentou, Benvenuti.
2e accessit : Éricourt.

Femmes :

1ers prix (Excell.) : Mlles Fortin, Contoux-Quanté, La Candela, Supot.
1ers prix : Mlles Carl, Jankowski, Bleuzet, Mercier.
2es prix : Mlles Roger, Marcelle Dubois, Durand, de Sanzuvitch, Krettly, Chevillard.
1ers accessits : Mlles Jean, Lapierre, L'Hôte, Cordon, Pabe, Monard, Schlépianoff, Smets, de la Torre.
2es accessits : Mlles Belin, Darré, Colomb, Petit, Zurfluh, Desachy, de Guéraldi, Mayer, Chavelson, Thyssens.

HARPE

1ers prix : Mlles Blum-Picard, Duroyaume.
2es prix : Mlles Quinet. Vandevelde, Tapella.
1ers accessits : Mlles Lefèvre, Blanquart.
2e accessit : Mlle Casella.

HARPE CHROMATIQUE

1ers prix : Mlles Revardaud-Lachambre, Menu.
2es prix : Mlles Lemoine, Fourment.

VIOLON

Hommes :

1ers prix : Asselin, Sucher, Elzon, Grosel.
2es prix : Chédécal, Hardy, Benedetti.
1ers accessits : Antopolski, Capoulade.
2es accessits : Chaumusard, Saint-Malo.

Femmes :

1ers prix : Mlles Demirgian. May, Joviaux, Combarieu, Diligeou, Noury.
2es prix : Mlles Lansac, Davesne, Gabrié, Bréval, Arnitz.
1ers accessits : Mlles Pelletier, Lazarus, Dancie, Fallet, Bascourret.
2es accessits : Mlles Rithère, Radisse.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

1er prix : Mlle Laval.
2e prix : Mlle Perrold.
1ers accessits : Mlle Lanquetin, MM. Winkopp, Parmentier, Mlle Simon, M. Demire.

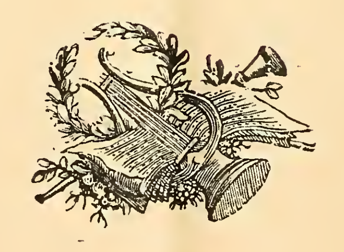
DÉCLARATION LYRIQUE

Hommes :

1er prix (Excell.) : M. Parmentier.
2e prix : M. Winkopp.
1ers accessits : MM. Hérent, Peyre, Nonguet.
2es accessits : MM. Mahieux, Vidal. Chalom.

Femmes :

1ers prix : Mlles Rosay, Francesca, Laval, Allix, Baye, Lérida.
2es prix : Mlles Perrold, Carle, Myrris.
1ers accessits : Mlles Vuilbert, Bourguignon, Hue, Éline Ronsey (rappel), Arnaudie, Viratelle, Sibille.
2es accessits : Mlles Pargny, Badier, Balanescot.





ADAPTATIONS.... DÉFORMATIONS

C'est le titre qui vient naturellement sous la plume pour parler de divers spectacles représentés avec musique, en ces derniers mois, sur des scènes non lyriques. Depuis quelque temps, un vent d'arrangement, et de dérangement, au bénéfice de la mise en scène et sous prétexte de relever l'attrait d'œuvres classiques et connues, souffle vraiment sur nos meilleurs théâtres. Il ne sera peut-être pas inutile de noter quelques-unes de ses manifestations dernières.

Don Juan, de Molière.

La Comédie française a remonté *Don Juan*, et l'on ne saurait trop l'en féliciter : depuis plus d'un demi-siècle, aucun artiste n'avait osé incarner ce personnage redoutable. Interprétation et mise en scène méritent d'ailleures tout éloge. Mais pourquoi avoir ajouté de la musique ? Et plus encore, pourquoi *cette* musique ?

A première vue, Molière représenté en musique, cela paraît tout simple, normal, et même, en songeant à tant de comédies de lui qui en comportent et qu'on donne sans musique, on se dit : C'est une heureuse restitution ! Mais justement, *Don Juan* n'en comporte pas, et n'en a jamais comporté. Et Molière savait ce qu'il faisait.

Il le savait si bien, qu'il faut voir en lui le précurseur, et dans ses comédies en musique, les premières intuitions, du spectacle national dont allaient sortir successivement l'opéra et l'opéra-comique.

En tête de la première de ses pièces, où il ait introduit des « entrées de ballet », *Les Fâcheux*, écrits par force en quinze jours, il exposait en ces termes l'idée qu'il avait eue :

« Le dessein était de donner un ballet aussi; et comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits : de sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie... C'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité ; et comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourraient être méditées avec plus de loisirs ».

Les Fâcheux sont de 1661. Viennent ensuite : *Le mariage forcé*, 1664, dont la partition, de Lulli, est déjà bien plus ordonnée et contient du chant; *La Princesse d'Élide*, 1664, où le chant est introduit dans le dialogue même, et non plus en divertissement ; *L'Amour médecin*, 1665, où la partition, toujours de Lulli, fait de même partie intégrante de la comédie ; *La Pastorale comique* et *Le Sicilien*, 1667, qui, en outre des morceaux chantés dans les scènes mêmes de la comédie, était suivi du *Ballet des muses*, en 14 entrées, mêlées de chants en français et en espagnol, et dont la dernière était une sorte de petit opéra-comique impromptu ; *George Dandin*, 1668, où cette fois la comédie est tout indépendante du divertissement, mais

où celui-ci est à son tour une petite pièce suivant, pour mieux dire, le cadre même entre les trois actes duquel est *intercalée* la comédie, les uns et les autres alternant régulièrement; *M. de Pourceaugnac*, 1669, dont la partition, fort développée, est encore mêlée à la comédie; *Les Amants magnifiques*, 1670, type le plus complet du genre, où même les intermèdes tiennent la première place : le troisième est une *pastorale* complète, et le sixième un *opéra* en règle (de Lulli, toujours); *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, dont les divertissements sont de deux sortes : les uns tenant à la comédie et amenés par elle, les autres, c'est à dire *Le Ballet des Nations*, en six entrées polyglottes; *Psyché*, 1671, dont les parties lyriques sont de Quinault et la partition, très importante, de Lulli encore; *La Comtesse d'Escarbagnas*, 1671, où s'intercalait une *pastorale* aujourd'hui perdue; *Le Malade Imaginaire* enfin, 1673, dont le prologue est un vrai petit *opéra-ballet* et le premier intermède un petit *opéra-comique*.

Cela étant, nulle musique n'était admissible avec *Don Juan*. Mais enfin, si l'on voulait absolument introduire ici un élément musical, des divertissements, des entr'actes, on n'avait que l'embarras du choix, soit parmi ces autres intermèdes, soit dans l'œuvre générale de Lulli, collaborateur ordinaire de Molière. — Point! On a fait entendre, tantôt à rideau fermé, tantôt, ce qui était plus grave, dans la comédie même, des fragments du *Don Juan* de Mozart! des arrangements d'accompagnements d'orchestre, un air de Leporello, la sérénade de Don Juan (qui n'ont aucune espèce de rapport avec la pièce); puis des danses empruntées à Gluck (qui a écrit un petit ballet sur *Don Juan*); puis, dans la scène du souper, copieusement élargie, une chanson dont Sganarelle se fait l'interprète et qui est l'œuvre de M. Letorey! enfin, au dernier acte, des chants liturgiques de moines!

L'impression directe qui se dégage de ce rapprochement du texte de Molière avec une musique de près de 150 ans, voire de 250 ans postérieure, c'est une *discordance* perpétuelle : c'est-à-dire tout justement au rebours de ce qu'avait cherché, combiné et obtenu Molière, dans celles de ses comédies où il avait fait place à la musique.

* * *

On ne badine pas avec l'amour, d'Alfred de Musset.

A l'Odéon, on a remonté le « proverbe » d'Alfred de Musset, à la fois comédie et drame : *On ne badine pas avec l'amour.* On sait assez de quel prix est le texte authentique de ces « spectacles dans un fauteuil », cette prose peut-être plus achevée encore que les vers de ce poète, et si étonnamment plastique, si merveilleusement évocatrice. Cependant, l'idée fâcheuse est venue, pour en relever l'éclat (?), d'y introduire de la musique en scène, et de la demander à M. Camille Saint-Saëns. Sans doute, il y a telle pièce, au thème poétique et fantaisiste, où un peu de musique, discrète, lointaine, ne fait pas mal. Mais celle-ci, où l'on pénètre jusqu'au fond du cœur humain, où il y a tant de pensée, tant d'âme! La moindre musique est indiscrète; et celle-ci l'est à fond! Certes, ce n'est ni l'habileté, ni l'ingéniosité qui y manquent; mais même si elle avait un peu du *cœur* qu'il y a chez Musset, et elle ne l'a pas, elle serait importune.

M. Henri Bidou, dans le *Journal des Débats*, a écrit sur cette question une page excellente, et nos lecteurs la trouveront sans doute beaucoup plus intéressante que tout ce que nous pourrions dire nous-même.

« .... Lyrique, comique, poétique, cette œuvre est rythmée. Et c'est ainsi que nous en venons à nous demander si la musique qu'on y joint concorde avec ce rythme. On se rappelle le début : l'arrivée symétrique de Blazius sur son âne et de dame Pluche sur sa mule : Blazius est gras, cordial et demande du vin; dame Pluche est maigre, pincée et demande de l'eau. Et le chœur salue l'un et l'autre de répliques ironiques. Cette symétrie fait une scène posée, bien en équilibre, un prélude tranquille et gai. M. Saint-Saëns l'a mis en musique : on peut se demander s'il était nécessaire de changer ce poème en opérette. — La seconde scène commence dans le même mouvement. Camille entre à gauche et Perdican à droite, parfaitement en mesure et dans le même moment. Mais le ton change et nous voilà dans la pièce Camille refuse de donner la main à son cousin. Perdican le lui reproche et lui rappelle les jours de leur enfance. Et tandis qu'il parle. l'orchestre se met à jouer et à peindre un paysage musical.... Vraiment, le texte suffisait!

Cette intervention, au milieu des paroles, est importune. Nous écoutions Camille et Perdican, et nous apercevons entre eux le nez, la barbe et le lorgnon de M. Saint-Saëns. Que vient-il faire là? Il choisit le moment de la réplique la plus importante, et il la couvre de la voix d'une clarinette, insupportable comme une ouvreuse qui apporte un petit banc.

« Avec un art très sûr, Musset a composé son ouvrage en scènes dont le mouvement et le caractère sont aussi différents que les morceaux d'une symphonie. et s'équilibrent en s'opposant. Toutes les fois que nous venons d'entendre Camille, ou Perdican, ou Rosette, voici que nous voyons apparaître Blazius, ou Bridaine, qui nous divertissent de leur rivalité de goinfre, ou le baron ahuri. Ainsi, c'est le poète lui-même qui a composé les intermèdes de sa pièce. Mais alors, quelle place reste-t-il pour la musique? Elle occupe tout juste l'oreille pendant le changement du décor. Mais le fâcheux, c'est que, dans la seconde partie, Musset lui-même a supprimé ces intermèdes. Il y en a encore un au début du IIIe acte, puis un autre très court, à la scène V. Et c'est tout; l'action se hâte. Or, c'est juste le moment que M. Saint-Saëns a choisi pour développer sa musique. Il en met d'autant plus que l'auteur en veut moins, et il achève en remplaçant le court dénouement de Musset par une pantomine extravagante, avec l'orgue, les cors, Rosette qu'on emporte, Camille qui se laisse tomber à genoux et Perdican qui fait, à pas comptés, une sortie de ténor. »

A cette conclusion si évidente, on peut joindre celle de M. Pierre Lalo, dans le *Temps*, qui n'est pas moins topique :

« C'est là, sans doute, l'exemple le plus frappant de l'incompatibilité de pensée et de sentiment qui sépare M. Saint-Saëns d'Alfred de Musset, et la plus grande erreur où il soit tombé. Mais, en vérité, sa partition tout entière est une erreur : la musique de M. Saint-Saëns, dès qu'elle apparaît dans *On ne badine pas avec l'amour*, en chasse toute celle que Musset y avait mise. »

* * *

Le Marchand de Venise de Shakspeare.

Une autre reprise d'œuvre célèbre a été l'occasion d'une musique nouvelle : celle du *Marchand de Venise*, de Shakspeare, au Théâtre-Antoine, par les soins de M. Gémier. Mais la petite partition de M. Henri Rabaud est autrement discrète que la précédente, un peu trop même, serait-on tenté de dire, en ce sens qu'elle se perd dans l'attrait de la mise en scène même, et que l'œil fait tort à l'oreille, qui voudrait mieux écouter ces motifs de musiques anglaises du temps de Shakspeare et en apprécie surtout l'harmonie générale, aussi fine et séduisante que distinguée.

Cette mise en scène, qui a fait courir tout Paris, et dont il serait absurde de nier qu'elle fût pittoresque, artistique, savoureuse de tonalités, somptueuse d'étoffes, neuve de gestes et d'évolutions.... n'était d'ailleurs pas plus Shakspearienne, à proprement parler, que cette charmante musique elle-même. Shakspeare se passait radicalement de l'une et de l'autre, on le sait autant qu'on peut savoir quelque chose de cette époque. Pourtant, une recherche qui consiste à mettre son œuvre en valeur et à lui récolter des admirateurs sans doute imprévus, mérite bien qu'on l'apprécie. Le malheur, c'est qu'ici elle s'est accommodée d'une « adaptation », et que, l'une aidant l'autre, on en est arrivé à prendre avec le texte des libertés incroyables, indignes assurément de la « Société Shakspeare » qui les patronne. On peut admettre qu'un théâtre moderne, en raison de commodités matérielles, pratique quelques coupures dans les pièces de Shakspeare, soude diverses scènes et s'arrange pour ne pas changer constamment de décor. Mais il est inadmissible qu'un adaptateur, si adroit soit-il, ajoute de son cru des scènes entières et corrige constamment à son gré le dialogue! Tantôt c'est un personnage qui dit ce que devrait dire un autre; tantôt, le *clown* Lancelot ajoute à ses plaisanteries un sel tout moderne et du goût le plus douteux; ou bien, c'est Portia, qui, vêtue en juriste, revient tout exprès pour jurer, sacrer, jouer de l'épée, afin de s'exercer à faire l'homme! ou bien c'est toute une mascarade organisée en scène, avec répliques inédites, et Jessica, à son balcon, échangeant des serments publics avec Lorenzo; ou enfin, c'est Shylock revenant, tout à la fin de la comédie, dans le jardin nocturne où Lorenzo et Jessica soupirent amoureusement..., apportant à sa fille la donation qu'on l'a condamné à lui faire..., reculant d'horreur à sa vue..., et levant les bras au ciel en s'écriant : « Chrétienne! », comme si ce mot résumait toute la pièce....

Le pis est que le public prend le change. On

ne peut pas s'attendre à ce qu'il ait aussi présent à l'esprit *le Marchand de Venise* que *le Cid* ou *Iphigénie*, par exemple. Que dirait-il si, pour des questions de mise en scène, on introduisait dans *le Cid*, comme étant de Corneille, l'apparition de saint Lazare à Rodrigue (qui est dans Guillen de Castro), ou si l'on représentait tout au long le sacrifice d'Iphigénie et la mort d'Eriphyle ?

* * *

Ballets Russes.

Pour finir, un mot encore sur les spectacles de ballets russes qui, au mois de mai, ont été donnés une fois de plus au théâtre du Châtelet.

Les ballets russes suivent une voie qui les fera prendre de plus en plus en horreur. Il leur faut étonner, étonner toujours, et ce champ est illimité ; mais plus il s'étend, plus il s'éloigne de l'art, et à plus forte raison de la musique. Ces spectacles étaient d'abord une fort belle chose, somptueuse, séduisante, basée sur une musique évocatrice et variée, relevée d'une exécution de premier ordre. Avec le temps, tous ces éléments deviennent secondaires. Le décor, le costume, la mise en scène intéressent seuls. La musique, quand il y en a une vraie, est truquée à en devenir méconnaissable ; ou bien on en choisit une spéciale, qui n'est pas moins baroque, ironique, absurde, que les imaginations « futuristes », « caricaturistes » ou « cubistes » (ces mots sont sur le programme), qui ont présidé à cette mise en scène. Bref, ces évocations, si documentaires parfois, si poétiques souvent, si attrayantes toujours, sont devenues extra, — ou même antimusicales. Et c'est vraiment dommage.

Cette année, au Châtelet, on a revu, plus ou moins arrangés : *l'Oiseau de feu* et *Petrouchka*, de M. Stravinski ; *les Sylphides*, arrangement de valses de Chopin ; et les danses du *Prince Igor*, incontestablement la plus belle page de tous ces programmes. — On y a joint, en première représentation : des *Contes russes*, arrangés sur de la musique de Liadow ; des scènes de Goldoni, données sous le titre : *Les femmes de bonne humeur*, accomodées et orchestrées sur de la musique de Scarlatti ; *Parade*, scène cubiste avec musique d'Erik Satie ; *Soleil de nuit*, arrangement de musique de Rimsky-Korsakow ; enfin *Las Meninas*, mise en scène d'une page de M. Gabriel Fauré.

En dépit d'un cadre incompréhensible, le spectacle le mieux venu, du goût le plus délicat et vraiment artistique, a été *Les femmes de bonne humeur*, car les pièces de clavecin de Domenico Scarlatti, au rythme spirituel et net, ont été heureusement choisies et adroitement orchestrées par M. Tommasini. On admet une déformation de ce genre, puisqu'elle aboutit à un aussi fin régal. En dépit de sa légère et charmante musique (ou plutôt à cause d'elle), l'intermède somptueux des *Menines* a surtout travesti la pavane de M. Fauré, qui n'en peut mais. Les suites ou adaptations de Liadow et de Rimsky-Korsakow sont mieux « chez elles », étant mises au service de scènes russes plus ou moins tumultueuses et barbares. De la froide blague de M. Erik Satie, il n'y a rien à dire. On sait qu'il écrit une « Suite en forme de poire » : c'est sans doute pour ceux qui le prennent au sérieux. — D'une façon générale, le triomphateur de ces spectacles étranges a été M. Léonide Massine, chorégraphe ingénieux et trépidant, qui a d'ailleurs parfois pris en personne sa part de l'interprétation.

Henri de Curzon.

Questions d'Édition musicale

CORRESPONDANCE

Cie générale transatlantique

A bord du « Rochambeau »

30 avril 1917.

A Monsieur Joubert
Président de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique
Rue Chaptal, Paris.

Mon cher Président,

Nous venons, après une violente canonnade, d'échapper aux torpilles d'un sous-marin. Le paquebot est en Gironde. Ne sachant pas encore si je vais directement à Paris, je vous envoie, en tout cas, cette lettre.

Lors de mon premier voyage aux États-Unis, vous m'aviez demandé de me mettre en rapport

avec votre agent à New-York, M. l'avocat Ovide Robillard.

Je l'avais vu, et comme je vous l'ai dit depuis, je l'avais trouvé intelligent, actif, serviable, et me donnant des espérances pour l'avenir.

Ces espérances viennent de se réaliser par la décision de la Cour suprême, le 22 janvier 1917.

Tout était donc pour le mieux et M. Robillard avait déjà pu encaisser de la Société Philarmonique de New-York, pour les œuvres françaises jouées à ses concerts, des sommes variant de 75 à 100 fr. par concert, lorsqu'une note discordante s'éleva.

Un des éditeurs les plus importants de New York, la Maison Schirmer, fit savoir dans tous les journaux, à la date du 27 février 1917, que : « Possession of « a G. Schirmer publication implies a licence to « perform it anywhere, at any time, as often as « desired, without any liability », c'est-à-dire que la possession d'une publication de G. Schirmer implique la permission de l'exécuter n'importe où, n'importe quand, aussi souvent qu'on le désire, sans être exposé à quoi que ce soit.

Or, la Maison Schirmer, qui est unique agent aux États-Unis de la Maison Peters, de Leipzig, est aussi agent de la Maison Heugel, et je crois d'autres maisons françaises.

D'autre part, elle publie en son nom unique, avec paroles françaises et anglaises, un très joli recueil, piano et chant, intitulé : *Anthologie des chants modernes français*, comprenant les œuvres d'une vingtaine de nos compositeurs, commençant par Bachelet et finissant par Widor.

Ce recueil a le plus grand succès, et dans les petits orchestres qui pullulent à New-York et en certaines grandes villes des États-Unis, tandis que le pianiste joue sa partie, les autres musiciens réalisent une petite instrumentation d'après le chant, la basse, parfois les parties intermédiaires, en lisant soit un autre exemplaire du recueil, soit sur des feuilles copiées.

Comme je faisais part à M. Robillard de mes craintes que le jugement de la Cour suprême ne fût ainsi en partie éludé, il insista beaucoup pour me mener chez l'éditeur Church.

Mon ami Henri Casadesus vous ayant apporté, je crois, une note écrite par cet éditeur, je trouvai que ma visite était un double emploi inutile.

Néanmoins, ne voulant pas avoir mauvaise grâce, j'acceptai.

La Maison Church a son siège à Cincinnati, mais un de ses agents principaux est à demeure à New-York. Voici ce que celui-ci me dit :

« Nous voulons avoir à nous (own) notre Société américaine de droits d'auteurs. Nous ferons une sélection et nous n'y ferons entrer que les grands éditeurs américains et nos grands compositeurs de Koven, Chadwik, etc.... Nous ne voulons pas de M. Maxwell, l'agent de droits d'auteurs qui s'est installé sous les auspices de la Maison Ricordi (?). Nous y admettrons la Société française de la rue Chaptal et nous préposerons M. Robillard à la perception des droits. Je suis convaincu, continua-t-il, que la Société américaine de droits d'auteurs étant ainsi constituée, la Maison Schirmer viendra avec nous. »

C'est sur ce dernier point, Monsieur le Président, que j'attire votre sollicitude et votre habileté, l'optimisme de M. Church me semblant tout au moins prématuré.

J'aurais voulu savoir ce qu'en pensait le chef de la Maison Schirmer, M. Rudolf Schirmer, que je connais.

Malheureusement, M. Rudolf Schirmer est souffrant depuis un an : il est en Californie, à Santa Barbara.

Je ne pus donc que lui écrire en lui disant mes regrets de ne pouvoir l'entretenir de vive voix d'une question qui intéressait vivement les compositeurs et les éditeurs tant américains qu'étrangers, mais particulièrement français, car c'est surtout la musique française qui est jouée et qui est populaire aux États-Unis.

Il y a quelques semaines, j'avais vu à la Maison Schirmer à New-York M. Kanner qui, précisément, s'occupe des intérêts de la Maison Heugel et qui m'avait dit : « Nous avons renoncé à nous prévaloir de la décision de la Cour suprême, parce que notre pays est tellement grand, les centres souvent tellement éloignés, que les frais de perception (beaucoup plus élevés qu'en Europe) ne couvriraient pas les sommes perçues. » Inutile d'ajouter que je ne partage aucunement l'avis de M. Kanner.

M. Robillard est très confiant dans l'avenir ; il désirerait ardemment qu'il y ait fusion, tout au moins au point de vue des États-Unis, entre la rue Chaptal et la rue Henner, car une action commune serait plus efficace.

Pour ma part, j'estime qu'en dehors de tout ce qu'on fera, il y a une question capitale : Il faut qu'il y ait le plus tôt possible à New-York une succursale de la collectivité des éditeurs français.

La maison allemande Breitkopf y a une succursale, de même la maison anglaise Novello, de même la maison italienne Ricordi. En vain chercherait-on une maison française.

Lors de mon dernier départ de France, en février, sachant la décision de la Cour suprême, j'avais proposé à un éditeur, membre du Syndicat des éditeurs de musique, de l'emmener et de lui offrir gracieuse-

ment le voyage et le séjour pendant un mois à New-York et à Chicago, pour lui permettre d'étudier pour lui et pour son Syndicat la situation nouvelle créée tant à la Cour suprême que par la guerre, et de le mettre en relations avec les personnes qui pouvaient lui être utiles. Il me remercia très vivement, mais déclina mon offre.

M. Liébert, consul général de France à New-York, m'a vivement engagé, dans l'intérêt général, à faire part de cet état de choses, le plus tôt possible, au ministre des Affaires étrangères (Bureau américain). Je ne crois pouvoir faire mieux que de lui envoyer la copie de la présente lettre.

Veuillez agréer, mon cher Président, l'expression de mes sentiments très distingués.

Eugène d'Harcourt.

P. S. — Le rapport de ma mission musicale, où je compte développer cette question de droits d'auteurs, ainsi que les modifications à apporter à l'enseignement du Conservatoire pour lui faire produire un meilleur rendement au point de vue de notre influence musicale aux États-Unis, paraîtra à la fin des hostilités.

A l'exposition de San-Francisco, outre un grand concert français où l'on m'a prié de diriger ma symphonie néo-classique, j'ai pu faire jouer les œuvres d'orchestre d'une douzaine de compositeurs français vivants.

J'avais aussi été prié de diriger ma même Symphonie dans un autre concert français à Chicago, au commencement de mars, mais *La Touraine* fut en retard de 14 jours et j'abordais à New-York le jour même où le concert avait lieu à Chicago.

Enfin, le 8 avril dernier, je viens de diriger à New-York, au Metropolitan Opera House, *Mors et Vita* de Gounod.

D'après la presse américaine, ces différentes manifestations ont fait le plus grand honneur à l'art musical français. A New-York, M. Jusserand, ambassadeur de France, était présent, de même que, à San-Francisco, M. Albert Tirman, commissaire général de la section française de l'Exposition.

La Musique à Toulouse pendant la Guerre

Aux jours douloureux où nos armées cédaient momentanément sous le nombre, une compagnie de nos fantassins luttant dans l'Argonne reçut l'ordre de se replier après une attaque infructueuse : un homme, la rage au cœur, refusa de reculer : il se campa fièrement debout et attendit l'ennemi seul au milieu des balles : il tombait bientôt frappé à mort. Ce brave était Max Capoul, le souriant Danilo de naguère.

Ce geste héroïque de Max Capoul, ses confrères, maintenus à l'intérieur du pays, l'ont accompli à leur façon, avec moins d'héroïsme. Ils sont restés eux aussi à leur poste de combat, c'est-à-dire fidèlement attachés à leur profession, bien qu'elle fût devenue subitement ingrate. Ceux qui ont détruit Soissons et Reims eussent été heureux d'interrompre, pour longtemps peut-être, nos traditions théâtrales qui contribuent si largement à la gloire mondiale de la France ; que dis-je ? Ils se sont vantés d'avoir atteint ce but, en même temps qu'ils célébraient, à l'usage des neutres, l'éclat des saisons de guerre à Vienne et Berlin ! Ils en ont menti, acteurs et musiciens français sont demeurés debout malgré la tourmente, continuant à vivre de leur art, à faire vivre des milliers d'ouvriers exerçant des métiers connexes, enfin contribuant à alimenter quantité de bonnes œuvres.

Leur chômage eût gravement atteint les intérêts des malheureux, si l'on songe que le « droit des pauvres », dont l'établissement remonte à 1407, forme une des principales ressources des bureaux de bienfaisance. De plus, la charité purement bénévole, était impuissante à soulager tout ce que la guerre a provoqué de souffrances : aucune corporation n'est venue à son aide plus largement que la grande famille dramatique Ainsi, dans l'espace d'une année, la Société des auteurs et compositeurs a donné aux œuvres de guerre 120,000 fr., les tournées Baret 51,000 fr. ; à Toulouse, un seul théâtre, celui des Nouveautés, a pu envoyer 15,000 fr. au Comité de la Préfecture, et dans l'espace de quelques mois, les artistes du Capitole ont remis près de 4,000 fr, à la Mairie pour les Orphelins toulousains de la guerre, et ce sont là des résultats très partiels, produits à titre d'exemple.

C'est le samedi 31 octobre 1914 qu'un premier théâtre ouvre ses portes : celui des Variétés, dont les principaux acteurs viennent de constituer, sous la présidence de M. Audoui, leur ancien directeur, la société « Les Artistes réunis ». La soirée inaugurale, dont *la Dépêche* donnera un bref compte rendu — le premier — se compose du beau drame patriotique *Servir*, et de l'Opéra-Comique *les Noces de Jeannette*. Cette soirée est caractéristique de la saison qui commence et dans laquelle les opérettes alterneront avec les pièces patriotiques. A son tour le music-hall des Nouveautés obtient l'autorisation de reprendre ses séances ; depuis le 27 novembre 1914, il n'a cessé de recevoir son public, même l'été.

Le mercredi 9 décembre, le théâtre du Capitole suivait le mouvement général en donnant des actes isolés de *Carmen*, *Rigoletto*, *les Huguenots* ; à partir de ce jour il allait fonctionner normalement deux fois par semaine. Sous l'impulsion de MM. Taverne, président ; Tartanac, chef d'orchestre ; Jau-Boyer, régisseur, une société venait de se constituer pour l'exploitation de la grande scène lyrique. Son organisation était assez différente de celle du théâtre des Variétés, car les membres de cette dernière s'étaient recrutés parmi les principaux acteurs du « plateau » à l'exclusion du personnel de l'orchestre et des chœurs, gagés à salaire fixe ; au Capitole, au contraire, tous les musiciens, choristes, danseurs

devaient se partager les bénéfices de l'entreprise; c'étaient les vedettes qui seraient engagées « au cachet ». Bien minces, hélas ! furent au début ces bénéfices. La municipalité ne pouvait maintenir la subvention qui, en temps de paix, vient largement en aide aux directeurs.

La musique de chambre et la symphonie furent assez négligées au cours de cette première année de guerre : je ne les vois guère représentées que dans l'exercice-concert offert le 29 mai par les élèves du Conservatoire brillamment conduits par leur nouveau directeur, M. Aymé Kunc. Ces mêmes élèves subirent, les 6 et 7 juillet, leur examen annuel devant un public nombreux.

Peu d'œuvres nouvelles ont été mises à la scène : je relève seulement un petit opéra de M. Tartanac, *L'Épopée*, quelques morceaux symphoniques de M. Aymé Kunc, trois ballets allégoriques du maître Natta, et une dizaine de petits drames ou à-propos qui vécurent.... l'espace d'un soir ou peu s'en faut : *Le Mariage de Scapin*, par M. Merlet; *La Croix-Rouge*, par M. Saint-Léon; *La petite infirmière*, M. Altroff; *Noël aux armées*, *Service secret*, *Petite Belge*, M. Coutet; *La guerre en ita ...lique*, M. Marsault; *France*, MM. Rolland et Montabel Ces rares créations sont comme imprégnées des événements qui les ont vu naître. Comme tout le monde, auteurs et compositeurs ne peuvent détourner leur pensée du drame terrible qui se joue près d'eux et la porter avec l'abandon qui convient sur les situations fictives que leur imagination aurait à créer. Seule s'offre à leur esprit comme une obsession l'actualité patriotique et guerrière. Mais tous les talents ne sont pas aptes à ce genre de sujets. Quelques-uns seulement s'y appliquent, et s'ils y réussissent, chose étrange, le public ne les suit pas. Car, me disait un directeur, après avoir, dans les premiers mois de la guerre, réclamé des pièces patriotiques, le public n'en veut plus maintenant. Son enthousiasme et sa foi dans la victoire auraient-ils décru? — Aucunement; mais il se rend enfin compte que le patriotisme en action, celui du soldat qui offre sa vie, est le seul admissible. D'autre part, il va au spectacle pour oublier un moment les angoisses de l'heure; il veut des scènes d'autant plus gaies que les événements sont plus tristes. Ne lui demandez pas d'effort : dans le genre dramatique, pas de pièces à thèse, pas d'études de mœurs approfondies; en musique, pas d'excursions rétrospectives chez les maîtres qu'on s'est déshabitué de comprendre, aucune exploration même timide du terrain mal connu du modernisme. Ajoutez que les deuils ou les inquiétudes retiennent à la maison nombre de familles; les spectateurs ne se renouvellent guère; il faut non seulement varier les programmes, mais encore donner des œuvres qui plaisent à la généralité en évitant toute hardiesse. Les grands frais étant impossibles, on ne saurait monter des pièces nouvelles : on vit sur le vieux répertoire et les vieux décors. Il y a une compensation, pour Toulouse du moins : elle est dans la qualité des artistes.

Ici, la guerre nous aura servi, car d'un côté la mobilisation, d'autre part la fermeture partielle des grandes scènes de Paris ont ramené dans leur pays natal pas mal de virtuoses célèbres qui, pour être utiles à leurs confrères, agréables à leurs concitoyens, n'ont pas hésité à produire leur beau talent sans espoir d'amasser fortune. Pour commencer par le bel canto, — il le faut bien, puisqu'en vingt mois les Toulousains ont entendu environ 263 pièces lyriques contre 140 dramatiques, — voici les noms de quelques artistes particulièrement applaudis : Mmes Calvet, Charbonnel, Charny, Yvonne Gall, MM Boulogne, Campagnola, Carrié, Cazenave, Duffaut, Ferran, Gaillard, Jaume, Noté, Sellier, Sizes, Sullivan, de l'Opéra; Mmes Jane Bourgeois, Mazarin, O'Brien, MM. Billot, Capitaine, Chardy, Tharaud, de l'Opéra-Comique; MM. Cèbe et Sylvain, de la Gaîté; Mmes Ista et M. Jolbert, de l'Opéra de Lyon; Mlles Beumer, Vogel et M. Charat, de l'Opéra de Marseille; M. Redon, de l'Opéra de Bordeaux; Mlles Conforto et Magne, de la Monnaie de Bruxelles; MM. Adler et Villette, du théâtre royal d'Anvers. Sans oublier nos chanteurs habituels : Mmes Bennet, Calvet, Clément-Bonhoure, Dalcia, Gélard, d'Heilsonn, Thiesset; MM. Abonil, Albony, Claude-Jean, Dezair, Espa, Galinier, Lacaume, Mouchez, Ramieux, et j'en oublie sans doute.

Pareillement, le théâtre des Variétés eut en représentations des artistes de premier ordre dont certains font excellente figure à la fois dans l'opérette et dans le drame; Mlles Bareille, Mariette Sully, Tariol-Baugé; MM. Castrix, Chancel, Jean Froment, de Poumayrac, Saint-Léon. Les habitués de cette salle reconnaîtront aussi sous les noms qui suivent quelques « pensionnaires » de valeur : Mmes Beaufort, Jeanne Boyer, Gébert, Hirbec, de Portes, Radenez. MM Audoui, Azéma, Bardou, Bareille, Dot, Lavigne, Paul Marcel, Pisart, Ringhi et M. Lescat, chef d'orchestre.

Nombre de ces artistes sont venus en passant porter la joie dans nos hôpitaux comme ils sont allés la porter au front. Ils ont trouvé là des concurrents non négligeables en la personne de nos poilus, qui, à quelques mètres de l'ennemi, se sont improvisés auteurs et acteurs.

Nos soldats, qui nous donnent ainsi des leçons de « gaye science », sont heureux de penser que leur héroïque résistance à la poussée allemande a notamment permis aux Français de l'arrière de maintenir très haut le renom artistique de la France, c'est-à-dire de lui préparer un triomphe sur cet autre terrain, qui est un coin du grand champ de lutte économique des nations. Pendant les deux premières « saisons de guerre », l'art dramatique et l'art musical « ont tenu » : c'est bien, ils ne pouvaient mieux faire. Maintenant il faut qu'ils percent et qu'ils progressent : auteurs, interprètes, spectateurs et critiques doivent unir leurs efforts pour bannir les frivolités et les rengaines, épurer et enrichir les répertoires; ils n'ont que ce moyen de travailler pour la France d'après guerre et se rendre dignes de leurs défenseurs.

E.-H. Guitard.

NOUVELLES

La section française de la Société internationale de musique (*International-Musikgesellschaft*), virtuellement dissoute depuis la guerre, s'est transforformée et constituée à nouveau, le 17 mars dernier,

sous le nom de *Société française de musicologie*, avec, pour objet, l'étude de l'histoire de la musique, de l'esthétique et de la théorie musicales. Après le vote des statuts, l'assemblée générale a élu son Comité, composé ainsi qu'il suit : M. Lionel de la Laurencie, président; Élie Poirée, vice-président ; J.-G. Prodhomme, secrétaire ; Henri Quittard, secrétaire-adjoint ; Mutin, trésorier ; J. Tiersot, Gariel, Adolphe Boschot, membres du Comité.

Au cours d'une première séance, quelques semaines plus tard, on a entendu un rapport de M. Julien Tiersot sur l'état actuel de la biblographie musicale et une étude de M. Anselme Vinée sur le chant du coq. Au cours d'une seconde, une causerie de M. Amédée Gastoué sur la musique française du Moyen Age (XIe-XIVe siècles), et une autre de M. de La Laurencie sur les sonates de clavecin de Méhul et les quatuors à cordes du chevalier de Saint-Georges, avec exécution). La 3e sonate de Méhul, dramatique, poétique, originale a été une vraie révélation de beauté.)

*
* *

La *Société de l'Histoire du théâtre*, qui ne s'était pas réunie depuis le début de la guerre et avait seulement fait paraître, l'an dernier, un volume documentaire (annoncé ici) sur *le théâtre pendant la guerre*, a tenu une séance, le 1er juin dernier, à l'Opéra, dans le nouveau foyer des abonnés, — ancien foyer de chant, meublé et décoré en style second Empire et orné de précieux portraits et gravures provenant des collections de la bibliothèque. — M. Henri Lavedan, président, a prononcé une délicate et éloquente allocution ; M. Paul Ginisty, secrétaire général, a fait la revue des dernières années écoulées ; M. Funck-Brentano a parlé d'Arvers et des poésies charmantes éparses dans ses vaudevilles si peu connus ; M. Georges Cain a conté diverses anecdotes sur les pièces relatives à Napoléon, sous l'Empire, et sur les acteurs qui incarnaient ce personnage ; M. Léo Claretie a évoqué le souvenir des *Curieux de Compiègne*, une comédie de Dancourt qui montre Compiègne en temps de guerre ; M. Ginisty, enfin, a décrit les théâtres ruinés qu'il a vus au cours de ses courses au front et dans les régions envahies puis libérées du Nord de la France.

*
* *

L'*Association des anciens élèves du Conservatoire de musique et de déclamation de Paris* a tenu son assemblée générale le 20 mai, sous la présidence de M. Dalimier, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts. Après le rapport de M. Alfred Cortot, secrétaire général, et celui du trésorier, M. Henri Villefranck, M. Alfred Bruneau a prononcé un chaleureux discours, auquel M. Dalimier a répondu. Puis on a procédé aux nouvelles élections du Bureau et du Comité, ainsi constitués pour l'année 1917-1918 :

Bureau : Président, M. Th. Dubois ; vice-présidents : M. H. Rabaud (composition), Mlle R. du Minil (art dramatique), Mme Rose Caron (art lyrique), M. Ed. Nadaud (art instrumental) ; secrétaire général : M. P. Braud ; secrétaires des sections (même ordre) : MM. A. Chapuis, Falconnier, Allard, Bas ; trésorier : M. Silver ; trésorier-adjoint-archiviste : M. Henri Casadessus.

Comité : MM. C. Erlanger, P. Vidal (composition), Barral, G. Berr, H. Mayer, Silvain (art dramatique), P. Gailhard, Mlle L. Grandjean, MM. Moulérat, Salignac (art lyrique), L. Diémer, Mlle Renié (art instrumental).

*
* *

La *Société nationale de musique* s'est réorganisée et élargie. On sait que la fondation en remonte à 1871. M. Gabriel Fauré, qui, depuis la mort de César Franck, partageait la présidence du Comité avec M. Vincent d'Indy, devient le président du nouveau *Comité de direction*, qu'une assemblée générale a formé ainsi : MM. Alfred Bruneau, Claude Debussy, Paul Dukas, Henri Duparc, Vincent d'Indy, André Messager. En même temps, un *Comité d'exécution* a été constitué, comprenant : MM. Alfred Bachelet, Pierre de Bréville, Georges Hüe, Marcel Labey, Max d'Ollone, Henri Rabaud, Roger Ducasse, Albert Roussel et Gustave Samazeuille. — La salle historique de l'ancien Conservatoire devient le siège ordinaire des concerts, dont le 412me inaugurera, à l'automne, la prochaine saison.

*
* *

L'École roumaine ... Elle vaut qu'on s'y intéresse, surtout quand elle nous apporte du nouveau et de vraie valeur. Pour les Œuvres roumaines, un concert a été donné au théâtre du Châtelet vers la fin de mai. Les honneurs de la matinée ont été à la *Symphonie dramatique* de M. Catargi. Cette œuvre considérable (dédiée à Ernest Van Dyck), est tout à fait en dehors du style classique des symphonies. Elle justifie son titre par le caractère spécial de chacun de ses quatre morceaux. Le premier est une sorte de nocturne, de rêverie, un soir d'été ; c'est le plus essentiellement symphonique. Il est bien un peu long, mais le passage du milieu est fin, pittoresque et de la plus délicate poésie. Le second morceau est surtout pour violon (Mlle Yvonne Astuc l'a rendu avec un goût parfait) ; c'est d'une mélodie, rêveuse encore, tout à fait intéressante. Le troisième peut se dénommer fête ou divertissement. Le qua-

trième enfin, après quelques récitatifs instrumentaux, emploie les voix pour s'élever en un puissant et rythmique chant choral, un instant repris par une voix seule.

C'est Mlle Colette Chabry qui a tenu cette partie, en roumain. Elle a également chanté, avec orchestre, une sorte de légende, de M. Catargi, de style oriental, et deux mélodies populaires de M. Stan Golestan, dont la seconde surtout, avec son emploi délicieux de flûtes et de violons, est d'un très beau style poétique. La voix de cette jeune fille s'adapte bien à ces pages de caractère ; elle est claire, douce et vibrante à la fois, on aurait envie de dire : blonde comme elle-même. De M. Golestan, ont été aussi exécutées plusieurs pages symphoniques avec violon obligé (Mlle Astruc) qui ont de la saveur, soit dans le style pittoresque, évocation de nature, soit dans le rythme tzigane.

La finale du *Poème roumain* de M. Enesco, sur thèmes populaires, achevait la séance.

* * *

Parmi les oratorios ou symphonies dramatiques exécutés pendant cette saison dans nos différents concerts, on citera : *Gallia*, de Gounod, au Palais de glace, avec Mlle Rose Féart, qui a rendu dans un goût parfait, un style pur et simple, qui lui font le plus grand honneur, cette musique d'une si noble inspiration ; — *Marie-Magdeleine*, de Massenet, même salle, avec Mlle Marié de l'Isle, dont l'interprétation, depuis bien des années, fait l'effet, non seulement d'une grande œuvre d'art, mais d'une évocation de vie, de pensée, de caractère, avec le style vocal le plus pur ; — le *Stabat mater* de Rossini, même salle encore, avec Mmes Helbronner et Cosset, MM. Moisson et Narçon, sous la direction de M. Jean Gay, d'Angers ; ici l'impression est étrange : la plupart des pages de cette partition seraient fort belles dans un opéra italien et paraissent du dernier ridicule dans une œuvre religieuse, il est impossible d'en juger autrement ; — *La Damnation de Faust*, de Berlioz, au Trocadéro, avec Mme Lucy Isnardon, dramatique, émouvante, sincère, M. Plamondon Faust toujours bien disant, M. Fournets, Méphisto mordant et sûr.

NÉCROLOGIE

11 août 1915.

Léon Reuchsel, né à Vesoul (Haute-Saône), en 1840, était venu s'établir très jeune à Lyon, où il fit toute sa carrière musicale. Appelé au grand orgue de Saint-Bonaventure en 1861, il fut titulaire du bel instrument de cette église pendant cinquante-quatre ans (devint ainsi le doyen des organistes lyonnais, et peut-être même des organistes français), et prit une large part au développement du mouvement musical à Lyon. Les deux sociétés que Léon Reuchsel dirigea, *La Lyre sacrée* et *La Sainte-Cécile*, exécutèrent de nombreux oratorios classiques et modernes. Saint-Saëns, Guilmant, César Franck, Th. Dubois, etc., vinrent participer aux auditions.

Léon Reuchsel a lui-même écrit d'importants ouvrages. Il s'éteignit le 11 août 1915, laissant deux fils, MM. Amédée et Maurice Reuchsel, tous deux compositeurs et lauréats de l'Institut de France ; le premier organiste et maître de chapelle à Paris, le second organiste à Lyon.

10 février 1917.

Émile Pessard, né à Paris, ou plutôt, alors, Montmartre, le 29 mai 1843, fut, au Conservatoire, l'élève de Bazin et de Carafa, et remporta le prix de Rome en 1866. Fils d'un flûtiste, il s'était épris de musique dès l'âge le plus tendre, et, différent en ceci de tant d'autres qui négligent leur art, faute de trouver à se faire entendre, il ne cessa de produire, dans tous les genres, pour la joie même de produire. Au théâtre, son nom est resté attaché à *La Cruche cassée* (1870, Opéra Comique), *Le Char* (1878, Opéra Comique, son premier franc succès), *Le Capitaine Fracasse* (1878, Théâtre Lyrique), *Tabarin* (1885, Opéra), *Tartarin sur les Alpes* (1888, Gaîté), *Don-Quichotte* (1889, Menus plaisirs, 1 acte), *Les Folies amoureuses* (1891, Opéra-Comique, son meilleur ouvrage avec le suivant), *Mam'zelle Carabin* (1893, Bouffes), *Une Nuit de Noël* (1893, Ambigu, musique de scène), *Le Muet* (1894, Bodinière, scène mimée), *Gifles et baisers* (1897, Luxembourg, 1 acte), *La Dame de trèfle* (1898, Bouffes). Mais il écrivit encore une messe, une cantate (*Dalila*), de la musique d'orchestre, quatre séries au moins de pièces pour piano, deux cahiers de 20 mélodies chacun, d'autres sous le titre : Chansons gaillardes, chansonnettes, joyeusetés de bonne compagnie.... Enfin, il fut longtemps critique musical.

15 mars.

Paul Puget (Curet, dit), né à Nantes, le 25 juin 1848, fils d'un ténor de l'Opéra-Comique et du Théâtre Lyrique, entra de bonne heure au Conservatoire, y fut élève de Bazin et de Victor Massé, et obtint le prix de Rome en 1873. Sa carrière ne fut guère encouragée par le succès. En dehors de quelques motets, de nombreuses mélodies, d'une suite de pièces de piano intitulée : *Chaumes et bruyères*, de divers chœurs et notamment d'une adaptation chorale de la *Marseillaise* et de l'*Hymne russe*, enfin d'une scène antique : *Ulysse et les sirènes* (1889), ce qu'il a écrit en vue du théâtre est surtout demeuré en portefeuille (*Caprice de roi*, *Le Maître danseur*, *La Marocaine*, *André del Sarto*, *Les Jardins d'Armide*...), *Le Signal* (1886, Opéra-Comique), *Lorenzaccio* (1896, Renaissance, musique de scène), et *Beaucoup de bruit pour rien* (1899, Opéra-Comique), y défendent seuls son souvenir.

7 avril.

Teodor de Wyzewa, né en 1862, en Pologne, d'un père polonais, médecin, et d'une mère russe, vint, tout enfant, en France, ses parents ayant pris

le parti d'émigrer et de s'installer à Clermont-de-l'Oise. (Sur ses années d'enfance et d'éducation, voir son autobiographie : *Ma tante Vincentine*, 1913). Doué d'une faculté prodigieuse d'assimilation de n'importe quelle connaissance en n'importe quelle langue, il fut surtout critique littéraire, historique et artistique, mais publia aussi des romans et se livra à des études musicographiques très approfondies. En dehors de sa collaboration assidue, pendant trente ans, à la *Revue des Deux-Mondes*, comme critique des livres étrangers ; en dehors d'une foule innombrable d'articles, originaux et documentés, au *Temps*, au *Figaro*, dans des revues.... ; en dehors de maintes traductions du latin, de l'anglais, de l'allemand, du danois, de l'italien, du russe (le théâtre de Tolstoï notamment), on citera ses ouvrages : *Les grands peintres* (1889-1890, 4 vol.), *La Peinture étrangère au XIXe siècle* (1892), *Peintres de jadis et d'aujourd'hui* (1903), *Les Maîtres italiens d'autrefois* (1907) ; puis : *Ecrivains étrangers* (1896-1899, 2 vol.), *Excentriques et aventuriers de divers pays* (1899), *Quelques figures de femmes aimantes et malheureuses* (1907)....

Mais c'est surtout sa passion pour la musique qui nous intéresse ici. Il avait, tout jeune, passé des mois entiers à Bayreuth, et été des fondateurs de la *Revue Wagnérienne*. Il avait aussi étudié de près l'Allemagne en décadence croissante par le reniement de son passé. Son étude : *L'art et les mœurs chez les Allemands* (1891-1895), dénote la plus rare pénétration d'observateur, et celle qui le complète plus tard : *La nouvelle Allemagne*, était d'avance justifiée. Son *Beethoven et Wagner*, essais d'histoire et de critique musicale (1898) est des plus remarquables. Enfin son grand ouvrage : *W. A. Mozart, sa vie et son œuvre. De l'enfance à la pleine maturité, 1754-1777* (1912, 2 vol. avec la collaboration de M. G. de Sainte-Foix), précédé de ses substantiels articles sur la *Jeunesse de Mozart (Revue des Deux-Mondes*, 1904-1905), est de tout premier ordre. Nous l'avons du reste signalé en son temps, ainsi que les nouvelles éditions des précédents. Il faut y joindre cette édition de Clementi que nous citons d'autre part. Bien des petites monographies très neuves pourraient encore être rééditées, qui sont comme perdues dans des revues ou des journaux (qu'il ne gardait même pas). La musicographie française fait en lui une grande perte.

25 mai.

Édouard de Reszke, né à Varsovie en 1855, mort dans ses propriétés de Pologne, n'est pas oublié des dilettantes parisiens d'un certain âge. A la suite de son frère aîné Jean, de sa sœur Joséphine (baronne de Kronenberg), il était venu à Paris, aux Italiens d'Escudier, dès 1876. On l'y entendit, pendant trois saisons, dans *Aïda* (le roi), *Poliuto*, *Il Trovatore*, *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto* (Sparafucile), *Don Giovanni*, *La Traviata*, *La Sonnanbula*, *Linda di Chamouni*, *Marta* (Plunkett), *Ernani* (Ruy Gomez). Il revint ensuite, pour les deux années de la direction de Maurel, avec *Simon Boccanegra*, *Aben-Hamet*, *I Puritani* (1883-1884). Enfin, il débuta à l'Opéra dans le Méphistophélès de *Faust* (13 avril 1885), puis créa successivement Don Diègue dans *Le Cid*, et le duc d'Albe dans *Patrie* (1886), chanta encore Leporello de *Don Juan* (1887), le Frère Laurent de *Roméo et Juliette* (1888, lorsque l'œuvre entra au répertoire de l'Opéra, avec La Patti, et Jean de Reszke), enfin Marcel des *Huguenots* (1889). De haute taille, avec une des voix de basse les plus formidables de l'époque, il donnait un grand caractère à ses rôles. Le reste de sa carrière se partagea entre l'Italie, l'Angleterre et l'Amérique.

BIBLIOGRAPHIE

Albert Soubies. — *Almanach des spectacles :* Table duodécennale, 1902-1913. Paris, Flammarion, in-18. Prix : 5 fr.

Toutes les tables ont leur prix, parce que toutes sont utiles : c'est l'instrument indispensable et sûr, qu'on ne discute même pas. Mais toutes n'ont pas un intérêt indépendant, n'ont pas une éloquence propre, une richesse inépuisable d'idées à fournir. Or, c'est là le cas des tables dont M. Albert Soubies a tenu à parfaire sa lourde tâche annuelle de relevé des spectacles parisiens et provinciaux. Travail unique en son genre, et sans précédent, il a du moins un avantage pour la patience de qui l'entreprit : il n'est jamais ingrat.

On n'imagine pas la variété et l'inattendu des aperçus qu'il permet, des investigations qu'il incite, des conclusions qu'il impose. Ce ne sont que des titres, soit ; mais combien significatifs ! Aussi bien par le nombre des références qui les suivent, et leur date, que par leur libellé même. Voulez-vous savoir de quel côté souffla le vent du succès ? Quelles évolutions suivit ce succès, et comment telle œuvre, qui semblait morte, reparut plus brillante que jamais ? Etes-vous curieux de deviner le fin mot de ces titres extraordinaires, bizarres, à double entente, si éphémères que déjà la date vous est nécessaire pour les rattacher à quelque vague souvenir, à quelque anecdote publique, à quelque fait historique, à quelque mode originale ? La table répond à tout ; rien qu'avec ses titres tout secs, que suivent en abrégé, le chiffre de l'année et la page de la référence ; rien qu'avec ces astérisques qui renvoient aux tables précédentes.

Car M. Soubies a commencé de bonne heure à sentir l'attrait singulier d'un tel relevé, et le présent volume est le troisième qu'il publie. Une table *générale* (1874-1891) a paru après les dix-huit premières années ; puis une table *décennale* (1892-1901) ; enfin celle-ci, qui embrasse douze années, compte à elle seule 213 pages ou 426 colonnes, et forme le quarante-quatrième tome de la jolie collection. On ne saurait trop en féliciter son patient auteur, et le remercier.

Michel Brenet. — *La Musique militaire*, étude critique. Paris, Laurens (Les Musiciens célèbres), in-8 illustré. Prix : 2 fr. 50.

A une époque où les preuves abondent, constamment et sur tous les points de notre *front* mili-

taire, de l'utilité, de la nécessité, même, de l'élément musical, vocal ou instrumental, pour réconforter, sinon maintenir et entraîner, le moral de troupes fatiguées, énervées de leur tension d'esprit... ce petit livre vient à merveille. On ne saurait trop, d'ailleurs, en recommander le goût et le sens, autant que l'érudition. L'indifférence générale, soit du côté des artistes, soit du côté de l'armée, dont sont, ou étaient, entourées les musiques militaires, a souvent pour base un malentendu, qui peut être dissipé. D'un côté, c'est l'utilité pratique.... la guerre présente l'aura démontré ; de l'autre, c'est la qualité artistique.... il ne s'agit que de s'entendre sur le répertoire exécuté, se rendre compte de ce qu'on peut et doit obtenir des instruments (et non pas seulement pour les troupes, mais comme éducation populaire), ne pas laisser à des élites, telle la Garde républicaine, cette qualité d'exception que toutes les musiques peuvent acquérir.... ; enfin, se rappeler maint épisode glorieux de nos guerres d'autrefois, qui garde le souvenir de nos hymnes guerriers et de nos musiques militaires. Michel Brenet a su l'évoquer dans une page émouvante, qui conclut bien ses recherches et sa copieuse documentation sur les rythmes, les instruments, les batteries, les sonneries, les concerts enfin, à travers les âges et spécialement depuis le Moyen Age. Des textes précieux, des exemples musicaux, de bonnes gravures, ajoutent à l'intérêt de toutes les pages.

JEAN PÉRIER. — *Mes exercices*, 1 vol. in-4.

AMÉDÉE GASTOUÉ. — *Méthode classique de piano, élémentaire et progressive*, 1 vol. in-4. Chez Maurice Sénart, éditeur.

La pédagogie musicale devient une chose tout à fait intéressante depuis quelque temps. Nous avions déjà vu, pour l'étude des langues, certains manuels essayer de remplacer les phrases et les exercices, utiles mais stupides, par des textes bien choisis, de bons auteurs : procédé dont le résultat était de mettre dans la tête de l'écolier des choses dignes d'être retenues à jamais, et non des formules de conversation. Voici qu'un système analogue se substitue, le plus intelligemment, le plus artistiquement du monde, aux froids, secs, monotones exercices des méthodes.

Chose curieuse, l'idée en est venue à la fois à deux maîtres différents, pour deux études différentes. M. Jean Périer, le grand artiste de l'Opéra-Comique, vient de publier sous le titre : *Mes exercices* (avec collaboration de Mlle Marguerite Babaïan), 150 chansons populaires de France, sans paroles ; M. Amédée Gastoué, le distingué professeur, vient de faire paraître, comme exercices d'une *Méthode classique de piano, élémentaire et progressive*, une centaine de morceaux choisis de compositeurs, de maîtres du piano, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. On ne peut assez les féliciter, l'un et l'autre, d'avoir ainsi rendu non seulement attrayante, mais instructive et propre à développer le goût, des études généralement arides, mécaniques, énervantes.

Le recueil de M. Périer est un complément à vrai dire : il s'ajoute à la méthode de chant que le maître préférera ; il remplace simplement les vocalises, les exercices, les études de telle ou telle difficulté. Harmonisés avec la plus grande simplicité, ces morceaux peuvent être chantés en s'accompagnant soi-même. Pas d'indication technique, pas de conseils ; mais la table classe les chansons en quatre séries : exercices progressifs, intervalles, agilité, attaques et accents. Chaque chanson garde son caractère intact, mais ce classement permet de comprendre pourquoi elle a été choisie, et à quelle étude elle répond, quelle difficulté elle aide à vaincre.

La méthode de M. Gastoué est au contraire complète dans son genre : elle enseigne l'enfant, depuis les premiers éléments. Mais son principe est de faire son « éducation musicale » en même temps que celle de ses doigts ; elle tient compte de l'éveil progressif de sa mentalité ; elle l'initie progressivement, d'une façon à la fois « raisonnée et attrayante » et dès le début, dès les premiers exercices techniques, à tout ce qui constitue les bases de l'art du piano. Il a devant lui, avec les formes musicales, les œuvres des maîtres. De là, à part quelques exercices indispensables, l'emploi exclusif des morceaux formant « œuvre », méthodiquement classés dans un ordre logique, annotés, doigtés, conduisant l'élève dans une voix « d'art », et l'instruisant tout ensemble de l'évolution de cet art. En résumé, déclare l'auteur, « former à la fois les doigts, la science et le bon goût, tel est le principe de la présente méthode ». On ne saurait trop appeler l'attention des pianistes en herbe — et même en gerbe — sur ce système d'étude.

Ce qui achève de donner un intérêt particulier à l'ouvrage, pour les professeurs comme pour leurs élèves, c'est que, chaque fois que l'œuvre d'un maître est présentée, et un genre nouveau d'œuvre, une note historique renseigne sur sa vie, son temps, et le caractère du genre de morceau. Et il y a là des pages très curieuses, très peu connues : on peut s'en rapporter à M. G. Gastoué pour avoir fait bonne chasse.

HORTENSE PARENT. — *Analyses des ouvrages d'enseignement*. Au siège de l'École préparatoire au professorat du piano. Paris, 9, rue de Tournon, in-4. Prix : 6 fr.

Les cinq fascicules réunis dans le volume sont la clef, le commentaire, l'analyse, page par page, des cinq méthodes publiées par la remarquable fondatrice-directrice de l'École préparatoire au professorat de piano. Ils rendront de grands services à ceux qui étudient ces ouvrages : *Les bases du mécanisme ; Gammes et arpèges ; Rythme et mesure ; Lecture des notes dans toutes les clés* ; enfin *25 mélodies populaires transcrites*. Ce sont en somme des leçons écrites : on y trouve l'indication de tous les procé-

dés personnels de l'auteur et le pourquoi de tous les conseils donnés.

Nous avons déjà annoncé ici, avec les vifs éloges qu'il mérite, le *Répertoire encyclopédique du pianiste*, précieux et commode manuel où Mlle Parent a analysé tant d'œuvres pianistiques et donné sur elles toutes références. Le troisième volume, relatif aux auteurs contemporains, devait paraître fin 1914. Il est tout prêt et attend qu'on ait l'esprit en repos.

César Franck. — *Paris*, Roudanez, éditeur, in-4.

On n'a peut-être pas oublié la *première* audition, superbement donnée par Marthe Chenal, aux Concerts Colonne-Lamoureux, le 14 février 1915, d'une ode patriotique de César Franck, intitulée *Paris*. Elle était restée inédite jusqu'à ce jour. Le noble compositeur de *Rédemption* et des *Béatitudes* avait trouvé le texte de cette ode dans le *Figaro* du 27 novembre 1870, à un moment où Paris investi se croyait sur le point d'être délivré par l'armée de la Loire, et il s'était mis aussitôt à la traduire en musique.... Les événements, si funestes, d'alors, lui firent tristement abandonner l'œuvre qu'il venait d'achever. Chose curieuse, on ignore toujours le nom du poète improvisé qui signait alors : « B. de L. Capitaine de la Garde mobile. »

Wiernsberger. — *Le piano et ses prédécesseurs*. Paris, Costallat, éditeur, brochure in-18.

Très intéressant opuscule, précis comme le cadre d'une monographie. On sait à quel point cet instrument *nous* appartient; on sait aussi comment nos ennemis « surent, ainsi qu'ils l'ont fait en maintes occasions, s'inspirer et tirer habilement parti des inventions faites dans d'autres pays, inventions dont ils s'attribuaient ensuite le mérite ». Il était bon de dire cela d'une façon nette, avec des noms, des dates, et quelques explications topiques. Ces quelques pages devraient être lues dans toutes les écoles de musique et par tous les amateurs.

Edmond Stoullig. — *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1914-1915. Paris, Ollendorff, in 12.

C'est d'un bel exemple de persévérance et d'unité dans l'effort, que le *quarantième* volume de la collection inaugurée par M. Edouard Stoullig, en 1875. Et s'il arrive un peu en retard, c'est déjà un travail méritoire de l'avoir publié pendant la période que nous traversons. Aussi comprend-il, exceptionnellement deux années : 1914 et 1915. La première était en cours quand la guerre a éclaté : on sent encore, aux comptes rendus, cette quiétude où nous étions tous avant l'agression perfide. Renouer le fil n'a pas été une petite affaire ; mais combien précieuse restera la documentation de cette fin d'année 1914 et de tout 1915! La préface, cette fois, est de M. Henri Bidou. Elle est intitulée *le Théâtre de la victoire* et évoque les pièces nées en 1796, après les victoires des armées de la République. C'est le quarantième écrivain qui prend ainsi la parole au seuil des annuaires de M. Stoullig.

Fr. Boely : *Quarante et une pièces*. Revision et annotation de Michel Brenet, 1 vol. in-4. Prix : 2,90, chez M. Senart (Édition Nationale).

M. Clémenti : *Vingt sonates* et *Caprices choisis*, précédés de notes historiques par Téodor de Wyzewa, revision d'Amédée Gastoué, 2 vol. in-4. Prix : 7,50, chez M. Senart (Édition nationale).

Il arrive toujours une heure où les génies méconnus, négligés, oubliés, reprennent leur rang. Il faut seulement avoir la patience de l'attendre et le bonheur de leur survivre assez. On connaissait mal Clémenti, et pas du tout Boëly. Deux des dernières publications de l'éditeur Maurice Senart, toujours à l'affût des moyens de servir la cause de l'art, aideront à mettre l'un et l'autre en pleine lumière, dans leur éminente valeur.

C'est Michel Brenet qui s'est occupé de François Boëly (1785-1858), organiste et professeur, sans ambition, sans voyages d'artiste, à peine soucieux de publier ses œuvres, et surtout pénétré de l'étude de celles de Bach, qu'il fut, en France, l'un des premiers, et, pendant longtemps, l'un des seuls à connaître et à aimer. L'étude des manuscrits de ce maître si indépendant confond par l'âge de leur auteur, et la date (1805-1810) où ils doivent prendre place dans l'évolution de la musique. On achèvera de s'y attacher en songeant que Boëly écrivait ces pièces pour lui-même et non pour le public. Aussi, en continuant à suivre, d'année en année, ses productions, garde-t-on l'impression de vivre un peu sa vie intime. Les 41 morceaux réunis par Michel Brenet (préludes, fugues, canons, andante, etc.) et publiés d'après les textes authentiques, donneront du trop effacé musicien une haute et noble idée : on ne devra plus, on ne pourra plus l'ignorer.

Si l'on n'ignore pas Muzio Clémenti, on le dédaigne, ce qui est presque pis. C'est un peu la faute de Mozart, mais aussi celle du jugement superficiel des méthodes, des professeurs, et des élèves. Mozart entendit Clementi en 1781, à la cour de l'empereur Joseph II, qui avait trouvé de bon goût de convier les deux musiciens à une sorte de tournoi. Clementi a lui-même déclaré plus tard qu'à cette époque encore, son jeu était simplement d'un virtuose, et Mozart, dans ses lettres, n'a pas dit autre chose, mais ce jugement ne vaut (et de même pour la musique composée par Clementi) que pour cette époque, et non pour le reste de la carrière de ce maître, qui, non seulement, vers la fin de 1784, renonça à ses succès de pianiste pour se consacrer à la composition, mais y trouva, comme symphoniste, ses plus beaux triomphes, bien après la mort de Mozart.

Né à Rome, en 1752, Clementi avait, tout jeune, été emmené en Angleterre par un riche amateur. Et Londres devint dès lors sa principale patrie. Malgré des séjours à Paris et à Vienne, il y revint toujours. Aussi bien, l'Italie l'ignorait, l'Allemagne le

méconnaissait sciemment. L'Angleterre sut le venger, de son vivant tout au moins. Mais ne fallut-il pas que la publication maladroite d'un choix de lettres de Mozart, — qui était son dieu, qu'il avait si passionnément étudié, — vint, sur le tard, lui révéler qu'il en avait été si dédaigneusement apprécié ? On dit qu'il en jeta au feu, de chagrin, toutes ses dernières compositions, les meilleures sans doute ; et le fait est que nous les avons perdues ! Ce que nous avons, du moins, mérite amplement l'étude et l'admiration. Clementi n'est pas qu'un « professeur » et ses œuvres ne doivent pas être traitées simplement d' « exercices ». Il faut voir en lui, bien au contraire, un novateur, dans la musique de piano, et l'un des plus authentiques précurseurs de Beethoven. Il faut voir en lui une « personnalité artistique » à découvrir.

L'édition nouvelle, que j'annonce ici, d'un choix de « 20 sonates et caprices » est d'ailleurs éminemment documentaire. C'est le dernier travail auquel s'est consacré un érudit et critique éminent qui vient de mourir : Théodore de Wyzewa. Non seulement, une introduction historique, très neuve, précède le recueil, mais chaque morceau est lui-même précédé d'une note critique des plus intéressantes. La revision du texte est due à M. Amédée Gastoué.

H. de C.

Le Gérant : H. DE CURZON.





LE GUIDE MUSICAL



Principales études publiées depuis vingt ans

Hugues IMBERT : Médaillons contemporains (profils de musiciens); — Charles Gounod ; — La Symphonie après Beethoven....

Maurice KUFFERATH : Lettres de R. Wagner à Roeckel ; — Les philosophes et la musique ; — Interprétation et tradition ; — *Salomé*, de R. Strauss ; — Lettres de R. Wagner à Minna ; — *Fidelio* ; — *La Flûte enchantée* ; — *Parsifal*....

Michel BRENET : Notes sur Rameau ; — Les concerts en France avant le xviii[e] siècle; — L'amitié de Berlioz et de Liszt....

Georges SERVIÈRES : *Tannhaüser* à l'Opéra en 1861 ; — Lieder français (Fauré, Bordes, Debussy....) ; — La chapelle royale sous la Restauration ; — Les contrefaçons et parodies du *Freischütz* ; — Les lieder de Weber ; — Emm. Chabrier....

Henri de CURZON : Croquis d'artistes (Faure, Lassalle, Maurel, Taskin...., M[mes] Viardot, Nilsson, Krauss....); — Nouvelles lettres de Mozart ; — Les lieder de Schubert ; — Les lieder et airs détachés de Beethoven ; — F. Pedrell : *Les Pyrénées, la Célestina* ; — Le premier concert de Berlioz : lettres inédites ; — L'ancien Théâtre Italien ; — Les idées de Grétry et ses visions d'avenir ; — Ernest Reyer ; — Meyerbeer, l'homme et l'œuvre ; — La première version de *Mireille*....

Ernest CLOSSON : L'instrument de musique comme document ethnographique ; — La facture des instruments de musique en Belgique ; — Le lied Néerlandais ancien ; — Notes sur la chanson populaire....

Julien TIERSOT : Étude sur la *Damnation de Faust* ; — Écho et Narcisse ; — J.-J. Rousseau musicien....

Édouard SCHURÉ : Souvenirs de R. Wagner.

Albert SOUBIES : La musique Belge au xix[e] siècle.

M. DAUBRESSE : Psychologie musicale ; La mémoire musicale : Observations sur la sensibilité musicale des animaux ; — Quelques compositrices françaises ; — La musique au Musée de Saint-Germain....

MARGARITESCO : La musique populaire en Roumanie.

Alfred ERNST : L'art de Richard Wagner (harmonie, mouvements, tonalité et modulation).

Paul MAGNETTE : Mémoires de Carl Ditters von Dittersdorf.

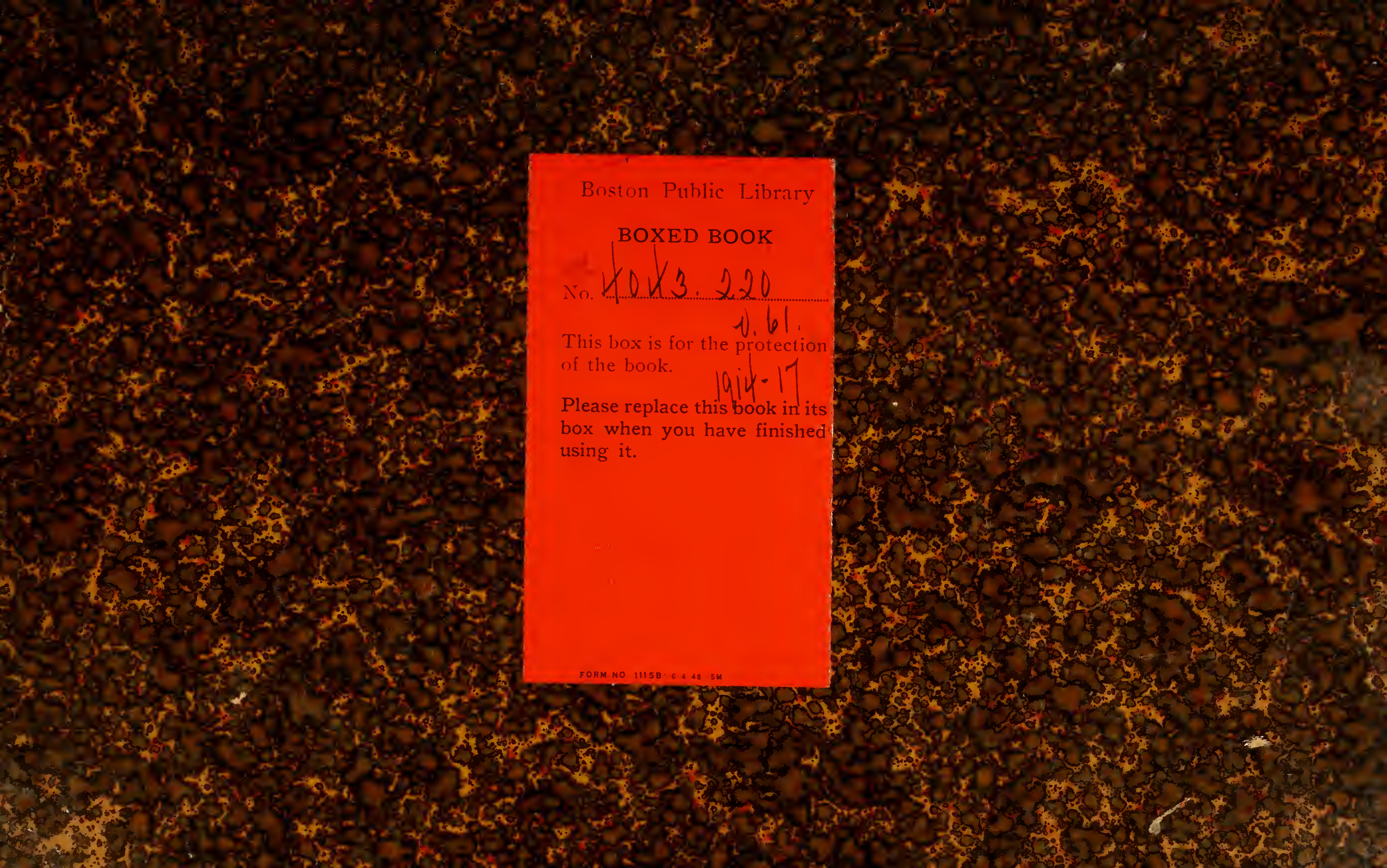
T. de WYZEWA et G. de SAINT-FOIX : Un prétendu trio de Mozart ; — Une crise romantique dans la vie de Mozart.

H. GAUTHIER-VILLARS : L'esthétique de G. Bizet.

G. PROD'HOMME : Les lettres de Berlioz à Aug. Morel ; — H. Berlioz, bibliothécaire du Conservatoire ; — Gluck et Houdon....

Van den BORREN : Les musiciens Belges en Angleterre, à l'époque de la Renaissance ; — Les débuts de la musique à Venise.



Boston Public Library
BOXED BOOK
No. 4043.220
v.61.
This box is for the protection of the book.
1914-17
Please replace this book in its box when you have finished using it.
FORM NO 111SB 6 4 48 5M